Н.М. Зоркая

НА РУБЕЖЕ СТОЛЕТИЙ



У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов

1 р. 43 к.

В книге Н. Зоркой обстоятельно рассказывается о некоторых аспектах русской художественной культуры начала XX в., тенденциях ее развития, возникновении массовой культуры. Раскрывается взаимодействие таких видов, как кинематограф и театр, кинематограф и литература, кино и общественно-политическая жизнь России того времени. Автор вводит ранний кинематограф в общую панораму художественной жизни России на рубеже XIX—XX вв. и в первые десятилетия нашего века, пытается определить место новорожденного кинематографа в духовном развитии русского общества тех лет, наметить связи нового массового зрелища с традиционными видами искусства.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»


Балаганъ на Дѣвичьемъ полѣ.
Théâtre (balagan) champ Devitchie.
№ 177.


Типы Россiи.—Types de Russie. № 51.
Охотный рядъ.—Le marché Okhotny.

Н.М. Зоркая

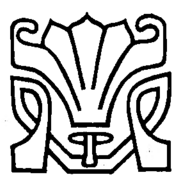
НА РУБЕЖЕ СТОЛЕТИЙ

У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов

Издательство
Наука ·
Москва · 1976

Ответственный редактор
А. С. ВАРТАНОВ

$3\frac{80106-115}{042(02)-76}$ БЗ—48—33—75



На рубеже столетий

Существует немало мнений и высказываний о том, что «Настоящий Двадцатый Век» начался отнюдь не тогда, когда этот хронологический факт был показан календарями. Обычно, имея в виду массовую психологию современников и осознание ими своего бытия в новом столетии, начало его отодвигают к 1904, 1905, чаще всего к 1914 г. И это верно. Что же касается русской культурной и художественной жизни, то тип ее, характерный для XX в., в основном складывается именно во второй половине 90-х годов XIX в., формируясь, накапливая свои свойства в течение всего века XIX, и особенно интенсивно с 60-х годов, времени общественных реформ, несших в себе трагические противоречия прошлого и будущего России.

...1896 год. Лев Толстой пишет «Хаджи-Мурата» и «Воскресенье». Чехов публикует «Дом с мезонином» и «Мою жизнь». Выходят сборники рассказов Бунина. Русская литература XIX столетия в прекрасном своем цветении, в благородной величавой зрелости.

...1898 год. Открывается Московский Художественно-общедоступный театр. Имена его создателей Станиславского и

Немировича-Данченко станут знаменем театрального новаторства, определят эпоху в развитии мирового сценического искусства. Петербургская публика овациями встречает свою новую любимицу Комиссаржевскую. Льется над страной бескрайний голос Шаляпина. «Ante Lucem», «Перед Светом» — так назовет свой первый поэтический цикл восемнадцатилетний Александр Блок. Выходит первый сборник «Очерков и рассказов» М. Горького. В музыке — Рахманинов и Скрябин, в живописи — Врубель: искусство XX столетия уже стучится в дверь.

1895 годом датируется начало пролетарского этапа освободительного движения в России. Общественный подъем пробудил к жизни творчество протестующих масс.

Нарождаются первые ростки социалистической культуры будущего. Могучий взлет переживает в ту пору революционная песня. «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка», «Беснуйтесь, тираны» — гимны надежды и гнева летят в народ, подхватываются волной 1905 г., превращаются в строки прокламаций и воззваний, в «пропаганду посредством песни» (В. И. Ленин). Рождается пролетарская поэзия, бережно поддерживаемая марксистской критикой, которая выходит на авансцену эстетической борьбы эпохи. Все живые, прогрессивные силы русской культуры тяготеют к освободительному движению. С партией большевиков связывает свое творчество и судьбу Максим Горький — провозвестник социалистической литературы.

К хрестоматийным и славным датам — вехам развития русской культуры в то пограничное время — мы, люди последней четверти XX столетия, прибавляем сегодня и те, которые не были тогда восприняты в их истинном культурном значении для будущего.

Так, например, если бы сегодняшнему историку культуры пришлось создать «синхронистическую таблицу» художественного 1896 г., он непременно бы включил в нее и подчеркнул, специально обвел дату первого русского кинематографического сеанса. И еще тот день, когда А. С. Попов принял на сконструированном им радиоприемнике первую в мире радиограмму. Тогда, в 1896 г., день этот был лишь красным днем передовой отечественной техники. Но мы-то сегодня понимаем, какие эстетические последствия имел, как казалось тогда, отнюдь не эстетический факт. Слушая у себя дома безупречную запись концерта Чайковского на стереопластинке, сегодня нам, конечно, нетрудно убедиться в том, какая прекрасная карьера ожидала старый добрый граммофон с задорным его раструбом — этот объект вечных насмешек наших дедов.

Но не только даты — вехи культурной жизни прошлого видятся по-иному с исторической дистанции. Уже пройденные и еще предстоящие пути познания подсказывают историку, в том числе

и историку искусства, новые ракурсы обозрения, требуют включения в орбиту исследования нового материала, который раньше не привлекал внимания, казавшись недостойным академического изучения. Обновляется сегодня и вся сфера гуманитарного знания, связанного с искусством,— она бурлит. На ней не могут не сказаться успехи и развитие новых отраслей знания — теории информации и массовой коммуникации, семиотики, функциональной теории искусства и, конечно, социологии искусства и литературы, к счастью, избавившейся от былого греха вульгарного социологизма.

В частности, обращает на себя внимание особая актуальность вопросов массовости искусства: массового успеха, вкуса, спроса, тиража, репродуцирования в широком смысле. По-новому драматично, остро рассматриваются сегодня проблемы художественных средств в системе массовых коммуникаций, искусств «рукотворных» и искусств «технических», уникального и тиражированного, творчества и распространения, исполнения и трансляции.

Не случайно потому вновь и вновь обращаются сегодня исследователи, отечественные и зарубежные, к той поре, когда литература и искусство впервые всерьез ощутили и осознали себя в прямой, кровной (или в принципиально отрицаемой) связи с теми, для кого создается художественное произведение. К той поре, иными словами, когда возник социологический аспект рассмотрения искусства и культуры, когда была осознана искусством его коммуникативная функция, функция общения, пусть она еще так и не называлась.

Это и произошло в России на рубеже двух последних столетий.

Множество причин подготовило новый взгляд на произведение искусства, новую проблематику споров и дискуссий вокруг, новые отрасли изучения художественной жизни, в частности, изучение читателя, слушателя, зрителя. Среди этого множества социальных причин, обусловленных бурным развитием капитализма в России, для нашей темы важно прежде всего отметить скапливание людей в городах. Рост городов, в первую очередь крупных индустриальных центров, явился, как писал В. И. Ленин, «самым наглядным выражением», одним из «характернейших симптомов пореформенной эпохи» [1]. Давая подробнейший, с огромным количеством статистических данных, анализ этого процесса в своей работе «Развитие капитализма в России» (1897), В. И. Ленин делает следующие выводы: «Города растут вдвое быстрее, чем

[1] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч., т. 3, стр. 558, 560.

остальное население: с 1863 по 1897 г. все население увеличилось на 53,3%, сельское на 48,5, а городское на 97%... Население городов, представляющих из себя крупные индустриальные и торговые центры, растет гораздо быстрее, чем население городов вообще. Число городов, имеющих 50 и более тысяч жителей, более чем утроилось в 1863 по 1897 г. .... Таким образом, если в 60-х годах характер городского населения определялся преимущественно населением не очень больших городов, то в 1890-х годах крупные города достигли полного перевеса»[2]. Действительно — к началу века в Петербурге насчитывалось 1 505 200 жителей, в Москве — 1 359 886,— огромные, полуторамиллионные столицы.

Нет сомнения в том, насколько это важно для новорожденного кинематографа — детища города, горожанина. Но не только для него. Бурный рост городов заставляет приобщаться к культуре, литературе, искусству все большее количество народа. И это изменяет статус всей культурной жизни, включая традиционные искусства, ломая вековые формы их существования. Процесс идет единым фронтом, повсеместно, аналогичный в общих своих чертах, при всей специфике каждого из художественных и культурных видов.

Момент этот подчеркнут во многих искусствоведческих монографиях и исследованиях, посвященных концу XIX — началу XX в. и вышедших за последние годы, когда так возрос интерес к изучаемому нами периоду.

Авторы книги «Русская архитектура конца XIX — начала XX века» Е. А. Борисова и Т. П. Каждан показывают, как действует этот фактор на русское зодчество и градостроительство прежде всего. Начавшееся еще в середине XIX в., в связи с развитием капиталистических отношений, новыми материальными потребностями общества и успехами техники, строительство массовых сооружений — городских дум, земских школ и судов, больниц, вокзалов, бирж, рынков, многоэтажных доходных домов и т. д.— на рубеже веков, по утверждению исследователей, приобретает «такие качества, которые позволяют говорить о наступлении нового этапа»[3] в истории русской архитектуры.

Строительство «домов дешевых квартир», проектирование «городов-садов», общий подъем градостроительства — все это, естественно, ориентируется на массу, на сотни тысяч и даже миллионы людей, собранных на каменном пространстве города. Стремительный рост городов прямо отражается на таких традиционных формах потребления культуры, как чтение, развлечения, зрелища.

---

[2] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч., т. 3, стр. 560.
[3] См. *Е. А. Борисова, Т. П. Каждан.* Русская архитектура конца XIX — начала XX века. М., «Наука», 1971, стр. 225.

Постоянное увеличение тиражей и расширение книжного рынка остро ставят проблемы читающей публики и ее вкусов. Диаграмма русской периодической печати, помещенная в статье «Россия» энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, показывает резкий рост в 80—90-х годах изданий по всем видам, а именно научных и специальных по всем отделам знания, изданий официальных, правительственных, городских и земских, изданий частных, политических, общественных и литературных. Всего в 1895 г. в России выходило 804 периодических издания. Данные по вышедшим книгам показывают процентное соотношение внутри солидных общих цифр: на первом месте богословская литература (13,13%), на втором словесность (беллетристика — 12,19%), далее справочная литература, учебники, сборники и смесь, специальные издания для народа. Цифры огромны, если учесть, что Россия была вплоть до Октябрьской революции страной чрезвычайно низкой грамотности. По данным на 1887 г. неграмотных всех возрастов и обоих полов было в стране 90,6%! Даже в огромных столицах на рубеже веков грамотных было всего 59,2% в Петербурге и 46,8% в Москве[4]. И при этом неграмотная Россия была страной читающей. Во второй половине 80-х годов для опроса широкого читателя выпускаются первые анкеты. Со всей остротой, драматизмом, успехами и поражениями развертывается борьба за литературу «для народа». Вопрос о «народных театрах», о театральном искусстве, «общедоступном и демократическом», «о сцене для всех» — в последнем десятилетии века звучит все громче и громче, что является, в частности, одной из причин (среди множества других, сложных, разнообразных) создания Московского Художественно-общедоступного театра. Даже в такой, казалось бы, вполне камерной сфере, как станковая живопись, «резко возросшая публичность художественной жизни во много крат усилила представление современников о складывающемся культурном быте как о самостоятельной общественной силе, регулирующей и свободу творчества художника, и его нравственные позиции, и его эстетические взгляды»[5].

Какое же искусство необходимо народным массам? На этот вопрос даст в 1905 г. исчерпывающий ответ В. И. Ленин в статье «Партийная организация и партийная литература». Беспощадно обнажив материальную зависимость буржуазного художника от денежного мешка, Ленин прославил «действительно-свободную, *открыто* связанную с пролетариатом литературу»[6], которая будет

---

[4] «Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона», т. 54. СПб., 1899, стр. 416; т. 18, стр. 549.
[5] *Г. Ю. Стернин.* Художественная жизнь в России на рубеже XIX—XX веков. М., «Искусство», стр. 8.
[6] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч., т. 12, стр. 104.

служить миллионам и десяткам миллионов трудящихся. Статья Ленина явилась программой революционного искусства будущего.

Те из интеллигентов, которые не имели эстетической программы, связанной с социальным переустройством, часто бродили в потемках.

Растерянность, эта оборотная сторона авторитетных суждений о «народных запросах», усиливалась теми поистине драматическими и трагическими перипетиями, что сопровождали начинания в деле «искусства для народа», причем начинания самые высокие.

Например, провал «1-й народной выставки картин» [7], организованной Товариществом передвижников в 1904 г., составленной из картин В. Маковского, Мясоедова, Касаткина и других на сюжеты «народной жизни» и отправленной в рабочие районы Петербурга, где тот самый прямой и непосредственный зритель, к которому апеллировала их муза униженных и обездоленных, не пожелал смотреть собственную жизнь на живописных полотнах. Или — с другой стороны — гигантский успех на VI выставке Петербургского общества художников салонной картины Г. Семирадского «Христианская Дирцея в цирке Нерона».

К числу трагических неудач приходится отнести ориентированную на народ деятельность Л. Н. Толстого. Ведь и специально написанный цикл рассказов для народа, и дешевые издания «Посредника», освященного именем Толстого, популярности в народной среде, как известно, не имели. «Если подумаю, что пишу для Афанасьев ...для Данил и Игнатов и их детей, то делается бодрость и хочется писать» [8],— говорил автор «Войны и мира». Но темный народ по-прежнему покупал лубочные книжки Никольского рынка с раскрашенными яркими картинками на обложке, распространяемые шустрыми офенями. Некрасивые, серые, пусть и копеечные, издания «Посредника» не расходились. Льву Толстому читающие крестьяне, его Афанасий, Данила и Игнат, предпочли лубочного писателя Кассирова. Тяжело переживая свой крах, великий утопист приписывал провал начинаний торгашам-книгопродавцам, дурным, не оправдавшим себя средствам при истинной цели. Уже в 1902 г. Немирович-Данченко с горечью записывает, что «театр посещают только люди сытые. Голодный, или больной, или разбитый жизненной драмой в театр не ходит...» [9]. При всей меткости этого наблюдения за залом Московского Художественного театра автор записи не учитывал, что народный зритель тем

[7] См. *Г. Ю. Стернин.* Указ. соч., стр. 33—34.
[8] *Л. Н. Толстой.* Соч. в 90 т., т. 68. М.— Л., 1957, стр. 186
[9] *Вл. И. Немирович-Данченко.* Театральное наследие, т. II, стр. 219—220.

не менее удовлетворяет свою тягу к искусству, в театры ходит и битком заполняет залы Народных домов, хотя и там не все обстояло так, как представлялось радетелям искусства для народа. Автор книги о русском народном театре Г. А. Хайченко рассказывает, например, историю Василеостровского театра для рабочих. Руководитель его П. А. Денисенко, пользуясь прямой поддержкой и горячей заинтересованностью Л. Н. Толстого, составил хороший репертуар из произведений Островского, Гоголя, Писемского, Сухово-Кобылина. «Но привлечь в театр рабочих Василеостровских фабрик и заводов он не сумел,— пишет Г. А. Хайченко.— Посещала спектакли в основном малочисленная местная интеллигенция. Уныло стоял слабоосвещенный театр посреди огромного голого поля, а по непролазной грязи, борясь с пронзительным ветром с залива, брели к нему одинокие посетители» [10].

Дела театра поправились, когда новый антрепренер, человек «с деловой жилкой», стал для приманки публики устраивать летом при театре народные гулянья, а в репертуаре главный упор сделал на мелодраму. «С грандиозным успехом,— констатирует автор книги о русском народном театре,— прошли «Две сиротки» А. Ф. Деннери...»

Даже эти разрозненные факты говорят, что уже в конце прошлого века в обществе назрела и была осознана необходимость в искусстве для масс, искусстве еще незнакомом, манящем и совсем не ясно видимом интеллигенции.

Суть была не только в эстетике, не только в художестве. Россия уже стояла на пороге своих исторических «массовых действ» — Цусимы, 9 Января, царских расстрелов 1905—1907 гг., гибели русских армий в ловушке у Мазурских озер. В том самом 1896 г., с которого мы начали свой рассказ, современники были потрясены событиями на Ходынском Поле — кровавым страшным знамением при коронации Николая II.

Художественная, культурная жизнь этого года волей истории приобрела символический, если не зловещий, контекст. Грозные отсветы легли и на первые в России кинематографические сеансы. Ведь они совпали с помпезнейшим парадом империи, начавшимся на торжествах коронации в Москве и продолжавшимся на Всероссийской промышленной и художественной выставке в Нижнем Новгороде. Словно бы в обрамлении двух первых кинематографических премьер, состоявшихся в двух российских столицах, и предстает трагедия Ходынки. В эти дни были произведены первые в России кинематографические съемки.

[10] *Г. А. Хайченко.* Русский народный театр конца XIX — начала XX века. М., «Наука», 1975, стр. 64.

Майские газеты 1896 г. и, в особенности, официозы обеих столиц «Санкт-Петербургские ведомости» и «Московские ведомости» восторженно освещают торжества со всеми малейшими подробностями и реалиями, с трепетом верноподданничества:

«Торжественному въезду в Первопрестольный град Москву Государь Император высочайше соизволил быть в четверг, 9 сего мая, в 2 часа 30 мин. пополудни...»

«Торжественно убранное Петербургское шоссе и Тверская — ...длинная, изящная анфилада, это — большой, чудный проспект, ласкающий взоры своими дивными очертаниями и красками, предметами и надписями...»

«...Сообщаем подробности о серенаде, данной 8 мая вечером перед Петровским дворцом в высочайшем присутствии.

В этот день Петербургское шоссе и Ходынское Поле представляли чудное зрелище. После двухнедельной холодной и дождливой погоды небо прояснилось и установилась прекрасная погода. Все это как нельзя более благоприятствовало удачному исполнению серенады перед Петровским дворцом».

«...Обед в Александровском зале Кремлевского дворца. За обедом играл придворный оркестр. Гостов не было. Со многими из гостей Их Вел-ва милостиво разговаривали. Меню обеда было следующее:

Суп из черепахи.
Рыба-соль.
Филей с кореньями.
Холодное из рябчиков и гусиной печенки.
Жаркое — индейка, молодые цыплята.
Цветная капуста и стручки.
Горячий ананас с фруктами.
Мороженое».

«Московские ведомости», мая 19, № 136.

«Официальное сообщение о прискорбном событии на Ходынском Поле:

Блистательное течение Коронационных торжеств омрачилось прискорбным событием. Сегодня, 18 мая, задолго до начала народного праздника, толпа в несколько сот тысяч двинулась так стремительно к месту раздачи угощения на Ходынском Поле, что стихийною силой своей смяло сотни людей...»

«...Стремление народа попасть на Ходынку заранее объяснялось не только опасением остаться без царского гостинца, но и желанием принять участие в увеселениях, приготовленных для народа.

...Обширная площадь, отведенная для народного гулянья, была застроена буфетами для раздачи пива и меда, театрами, эстрадами для песенников и хоров музыки, мачтами для лазанья на призы и т. д. Пиесы, поставленные на театрах, были Руслан и Людмила, Конек-Горбунок и Ермак Тимофеевич. На четвертом театре давали представления Дуров со своими дрессированными животными... Кроме всего этого, на Ходынском Поле подвизались акробаты, раешники, фокусники, балалаечники, гармонисты и т. д.»

«Санкт-Петербургские ведомости», № 137, 21 мая (2 июня).

«...Вчера во французском посольстве состоялся блестящий бал, небывалый по красоте, роскоши и оживлению... На память об этом бале всем дамам были розданы букеты цветов, привезенные из Франции, чудесные веера, которые были перевязаны лентами национальных цветов».

«...На Ваганьковском кладбище, где в настоящее время собраны все трупы погибших,— не поддающаяся описанию картина. Все кладбище полно народа, пришедшего из разных мест, чтобы среди трупов отыскать своих родных. Вдоль ограды тянется бесконечною массой народ, ожидающий впуска на кладбище. Узнанные родными тела выдаются им или, по их желанию, погребаются тут же».

Даже по официальным сведениям, приуменьшенным, как всякая тенденциозная статистика, погибших на самом Ходынском Поле, не считая умерших в больницах и изувеченных на всю жизнь,— было 1386 человек.

Трагедия Ходынки вызвала страстные и горькие отклики, прорвавшиеся в журнальную печать. Частная же переписка 1896 г. полна горьких впечатлений и раздумий о причинах и возможных последствиях свершившегося. «Устраивается ужасающая по своей нелепости, безумной трате денег коронация; происходят от презрения к народу и наглости властителей страшные бедствия погибели тысячей людей, на которые устроители ее смотрят как на маленькое омрачение торжеств» [11],— пишет Л. Н. Толстой. Ходынскими событиями полон дневник А. С. Суворина, редактора благонамеренного «Нового времени» и друга А. П. Чехова, доверенного собеседника Л. Н. Толстого. Дневник, этот печальный документ интеллигентского двоемыслия, несчастной, слабой, раздвоенной души, фиксирует майские события гневно, возмущенно, с подробностями страшными, ужасающими и компрометирующими власть. Хотя Суворин относит вину на счет чиновничества, «сво-

[11] *Л. Н. Толстой.* Соч., т. 69. М.— Л., 1958, стр. 135.

лочи полицейских», московских градоправителей, даже наедине с собой не обвиняя и жалея царя, ему видятся здесь страшные предзнаменования:

«В Москве все просто делается: передавят, побьют и спокойно развозят, при дневном свете, по частям. Сколько слез сегодня прольется в Москве и в деревнях! 2000 — ведь это битва редкая столько жертв уносит! ...Дни этой коронации — яркие, светлые, жаркие. И царствование будет жаркое, наверное. Кто сгорит в нем и что сгорит? — вот вопрос! А сгорит,— наверное, многое, но и многое вырастет! ...Следующие коронации,— если они вообще будут только,— обойдутся уж без кружек и царских гостинцев. Это — последняя даровая раздача... Многие хотели, чтобы государь не ходил на бал французского посольства, т. е., иными словами, чтобы посольство отложило свой бал ввиду этого несчастья. Командир кавалергардов Шипов говорил: «Стоит откладывать бал из-за таких пустяков!»» [12]

Читая официозы 1896 г., погружаясь в их велеречивую, вязкую, пышную терминологию, нельзя даже представить себе, что середина 90-х годов будет изучаться студентами и школьниками как «начало пролетарского этапа в российском освободительном движении», и начало это будет датировано 1895 г., когда В. И. Ульянов, молодой человек из Казанского университета, организовал в Петербурге «Союз борьбы за освобождение рабочего класса». Погружаясь в триумфальное, фанфарное, всероссийское «Славься!», не найдешь, даже между строк, намека на стачки, разгромы, поджоги, ежегодный недород, близящийся экономический кризис и назревающий ропот протеста. Будто образовались две истории: одна — та, которую писали современники, другая — которую знаем мы, советские люди послереволюционных поколений...

«...Осмотр выставки... не может не привести всякого беспристрастного обозревателя к заключению, что последние годы отмечены чрезвычайным ростом нашего отечества. Огромное количественное и качественное развитие почти по всем отраслям промышленности, усовершенствования техники строительной, инженерной, механической и химической технологии, улучшения в области обороны государства, охранения народного здравия и имущества, в школьном деле, в развитии художественного вкуса и проч.— таковы, по моему пониманию и впечатлению, успехи России за последний очень короткий период времени жизни государства, еще так недавно вступившего на путь закономерного и правильного экономического развития. Перед лицом этой правды, наглядно показанной здесь, на песчинке обширной Русской земли, не может не охватывать

[12] Дневник А. С. Суворина. М.— Пг., 1923, стр. 105—106.

патриотическая радость»,— сказал, открывая выставку, министр финансов, знаменитый С. Ю. Витте. И «Санкт-Петербургские ведомости» восторженно подтверждали:

«Переходя из одного отдела в другой, посетитель как бы совершит путешествие по всей промышленной России, столь разнообразной и по своим природным богатствам, и по своим экономическим условиям... Это не может не оставить глубокого впечатления даже в человеке, нервы которого притуплены всякими зрелищами, ибо и самое зрелище необычайно: ни одна выставка в мире не даст ему того, что даст Нижегородская выставка, и это потому, что изо всех культурных государств одна только Россия в своих необъятных пределах вмещает еще и номада, и европейца, вполне удовлетворяя вкусам того и другого. Кажется, мы вправе сказать, что Нижегородская выставка — это в миниатюре вся Россия, пестрая, разноязычная и в то же время сплоченная в одно громадное целое, и кто хочет познакомиться с этой Россией, будь он соотечественник или иноземец, пусть едет на Нижегородскую выставку» (21 мая/2 июня 1896).

Заданный речами на открытии и первыми репортажами патетический тон газет не снижался несколько месяцев. Лишь один молодой журналист газеты «Одесские новости» А. Пешков в «Нижегородском листке» (совсем скоро он приобретет всероссийскую и мировую славу как писатель Максим Горький) позволил себе резкие, бунтарского характера выпады («выставка поденного труда чернорабочих» и пр.), за что немедленно получил вызов и выговор от губернатора Н. М. Баранова. Царская чета прибыла в Нижний Новгород. Гремели фанфары. Господа купечество говорили речи на своем съезде, приуроченном к выставке, пировали в ресторане Егорова, в «Бирже», «Поваре», «России». Стрелка сверкала иллюминацией.

Майская Москва уже похоронила своих мертвецов. Рвы и колодцы Ходынки были засыпаны и забыты. Только, пожалуй, очерк «На выставке» Н. Гарина-Михайловского, опубликованный в том же «Нижегородском листке», кончался диссонансом грустной ноты: «Не привык как-то наш народ развлекаться. Попробовало было на Ходынке, отдавило себе хвост и опять уползло страшное неведомое чудовище назад в свои темные дебри вечного труда» [13].

В этих словах, полных боли, тоже слышится мучительный вопрос дня: какое же искусство нужно народу? И историк русской культуры не может пройти мимо того многозначительного факта, что не только за подгнившим царским гостинцем, но желая при-

[13] *Н. Г. Гарин-Михайловский.* Соч. в 5-ти т., т. 5. М., Гослитиздат, 1958, стр. 668.

нять участие в увеселениях и посмотреть пиесы, раешников, акробатов, с древним девизом «хлеба и зрелищ» стекался народ на Ходынское Поле...

И совершенно одновременно, в ту самую пору, когда с тревогой и надеждами была осознана необходимость искусства для масс, родилось искусство, декларативно противопоставившее себя массовому вкусу, общедоступности, «запросам народа», демократичности и всему тому кругу требований, о которых столь взволнованно и громко говорили передовые деятели культуры: заявил о себе русский модернизм.

Возникновение модернизма в России сегодня датируется вполне точно [14]. В литературе — выходом в свет брошюры Д. С. Мережковского «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы» (1893) и брюсовских сборников «Русские символисты» (1894—1895); в изобразительном искусстве — выставками «Мира искусства» и Московского товарищества художников (с 1900 г.).

Начало модернизма было скандальным. Брюсовские сборники блистательно и весело осмеял Вл. Соловьев. Долго повторяли строки стихотворных соловьевских пародий: «Горизонты вертикальные в шоколадных небесах...», «На небесах горят паникадила, а снизу — тьма. Ходила ты к нему иль не ходила? Скажи сама!» Но разгромленные тоненькие книжки так или иначе, как ни потешались современники, зафиксировали начало стремительного развития нового, противоположного «искусству для народа», утонченного художества.

На Нижегородской выставке сложное сплетение разнородных тенденций, невиданная раньше смутность и спутанность общей художественной панорамы России, возникшая напряженность эстетической борьбы предстали с наглядностью витрин и стендов, словно бы вытянулись от павильона к павильону и ушли дальше, на ярмарку, в город, где проходили сопутствующие выставке «культурные мероприятия», как бы сказали мы сейчас. Раскинувшаяся близ традиционной ярмарки, в Кунавине, у живописной Стрелки — при слиянии Оки и Волги, состоявшая из 20 отделов — от «Коннозаводства и коневодства» до «Крайнего Севера», от «Изделий из волокнистых веществ» до «Сибири и торговли России с Китаем и Японией», на территории в 79 десятин и обошедшаяся правительству в 87 млн. кредитных рублей, имевшая 167 специально выстроенных павильонов и сооружений по разделу «Развлечения» (где

[14] См., напр., статью: *Е. Б. Тагер.* Возникновение модернизма.— В кн. «Русская литература конца XIX — начала XX в. Девяностые годы». М., «Наука», 1968.

числились и «Здание панорамы проф. Рубо «Штурм Ахульго»» и «Буфет Жигулевского завода»), выставка дала некий срез русской художественной культуры, какой она сложилась к началу нового века — сверху донизу, а также и продемонстрировала впервые подмеченные и почувствованные современниками эстетические противоречия ее развития.

Устройство выставки — т. е. мероприятия просветительского, на месте, еще с XVII в. облюбованном для торжища русскими и восточными купцами — у Макарьевской ярмарки,— уже говорило за себя, хотя ни раздел художеств, ни многие сопутствующие выставке зрелища никак не относились ни к торгу, ни к ярмарочным забавам — скажем, спектакли Малого театра или симфонические концерты. Со всех концов Российской империи, «от финских хладных скал до пламенной Колхиды», от смоленских лесов до степей Казахстана было собрано, свезено и по-русски щедро кинуто на обозрение все, что могло удивить, поразить, ошеломить взор зрителя, иностранца — особенно. Мерой выбора стал «феномен», или «российская диковинка» (зачастую, правда, оформленная в стиле «рококо — знай наших!», как шутила выставочная пресса). Так соседствовали в Нижнем Новгороде «Бешеные деньги» Островского в исполнении труппы Малого театра, «Гамлет» с А. Южиным в заглавной роли и олонецкая «вопленница» 98-летняя Орина Федосова, пианино, за пять лет сработанное собственноручно крестьянином-вятичем Коркиным рядом с самодельным велосипедом также русской ручной работы, чудесные узоры балахнинских кружевниц, «Музыка сфер» под управлением изысканного дирижера Главача и тоскливые напевы владимирских рожечников, парфюмерная реклама, кустарные промыслы, панорама «Черный городок» в мавританском павильоне тов-ва Нобель и т. д. и т. д. до бесконечности, для которой потребовалось бы слишком длинное перечисление богатств, выставленных напоказ и поразительно ярко, и безвкусно, и солидно, и широко, и нелепо, и величаво, как пейзаж вокруг, и увлекательно. «В Нижнем, говорят, блестящая выставка,— пишет А. П. Чехов,— поражающая своею роскошью и серьезностью, не скучно на ней, потому что совершенно отсутствует пошлость,— таковы отзывы всех моих знакомых, побывавших на выставке» [15].

Сколько воспоминаний, сколько легенд породит это далекое-далекое лето 1896 г., этот российский парад, пока не зарастет бурьяном ярмарочное поле и пока, через восемьдесят лет, не придут к Стрелке советские реставраторы, инженеры и архитекторы вос-

[15] *А. П. Чехов.* Соч. в 12-ти т., т. 12. М., 1964, стр. 98.

станавливать павильоны, теремки, рестораны Нижегородской страны чудес.

В обильном, из 936 экспонатов, художественном отделе выставки, занявшем огромный дворец «стиля Ренессанс» по проекту проф. Померанцева, царил XIX век. Правда, сильно чувствовалось, что век на исходе, что второ- и третьестепенны, без былого огня, повторны полотна Товарищества передвижных выставок, не говоря уже об Академии художеств. Пресса писала об однообразии пейзажей, преимущественно почему-то кавказских, об упадке жанра.

Салон и сухой академизм утомляли, вселяли скуку. С портретов Н. Ярошенко смотрели скорбно, словно бы прощаясь, лица уходящего столетия: высокое, прекрасное лицо Владимира Соловьева, сухонький, в пенсне, тонкогубый Н. К. Михайловский.

«Удивительно похожими» статуэтками И. Гинзбурга застыли их современники — Лев Толстой за письменным столом, массивный Верещагин у мольберта, Стасов, Антон Рубинштейн, Римский-Корсаков, Чайковский. Пожалуй, лишь в нескольких полотнах — в весеннем «Под благовест» М. Нестерова, в странных «Человеке» и «Conseptio artis» финна Акселя Галлена — задевало глаз нечто новое, незнакомое. Работы Галлена, вызвавшие недоумение и ругань прессы, в иллюстрированном каталоге, составленном Н. П. Собко [16], не фигурировали.

Не фигурировали в каталогах и официальных списках Михаил Врубель и два его декоративных панно, сделанные специально для выставки: «Принцесса Греза» и «Микула Селянинович». Они были исключены из экспозиции по требованию жюри. Начавшийся еще до открытия скандал продолжался в течение всего лета, так как панно все же демонстрировались в специально выстроенном для них С. И. Мамонтовым павильоне. В скандале были замешаны министры и члены императорской фамилии.

Опять-таки наглядно и топографически ясно расположились на выставке эпигонский академизм официального павильона и — поодаль — новые художественные течения. Полюсы были обозначены.

Итак, некоторые новые проблемы наступающего века определились. Это — искусство и народ, общедоступность искусства и искусство «для избранных», искусство и коммерция.

И вот в это рубежное время на шкале воображаемой нами вертикали русской художественной культуры появляется еще одна черточка, еще одно деление — кинематограф. В повседневность, в быт, в общественное сознание входит новый феномен, новый

[16] Иллюстрированный каталог XVIII (художественного) отдела Всероссийской выставки 1896 г. в Нижнем Новгороде. СПб., 1896.

жизненный фактор. Кто этот Сиятельный Кинемо, как вскоре назовут его современники? Что это за явление — социальное, эстетическое, художественное?

В свете наших дней, когда кинематограф давно стал мощным средством массовой коммуникации и безоговорочно признан великим художеством, блистательной 10-й музой, занявшей место на Парнасе, яснее и четче видятся первые его шаги. Ясно, что уже с рождения кино явило собой модель массового искусства XX века, искусства нового типа, самим своим появлением знаменовавшего эстетическую революцию. Мгновенно вспыхнувшая, всеобщая любовь человечества к новому зрелищу — веское тому доказательство.

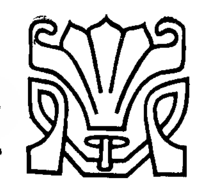
Посмотрим же, как включается в общественную атмосферу, в сознание людей, в бурные социологические и эстетические споры новорожденный кинематограф.

В этой книге мы будем рассматривать кино именно как массовое искусство, «искусство для всех», родившееся в канун века, равного которому по величию, трагизму и сложности человечество еще не знало. История раннего русского кино, искусствоведческий анализ его достижений и неудач, разбор творческих исканий кинематографистов-первооткрывателей — все это не входит в задачи данной работы. Тем более, что мы имеем счастливую возможность отослать читателя, интересующегося юностью отечественного киноискусства, к трудам первых его летописцев: Б. С. Лихачева, Н. М. Иезуитова, Н. А. Лебедева и других. Особо следует отметить тот большой и неоценимый вклад, который внес в изучение раннего русского кинематографа доктор искусствоведения С. С. Гинзбург, один из крупнейших советских историков и теоретиков киноискусства, талантливый исследователь, посвятивший немало своих штудий репертуару, творческим поискам, персоналиям, жанрам и видам кинематографа 10-х годов. Труды С. С. Гинзбурга, и в первую очередь его «Кинематография дореволюционной России» — глубокая и умная книга, где дана широкая историко-теоретическая постановка проблем раннего русского экрана, послужили для автора твердым фундаментом. Автор с благодарностью вспоминает советы и помощь С. С. Гинзбурга, который внимательно следил за работой над этой книгой, подготавливавшейся в секторе истории кино Института истории искусств Министерства культуры СССР, где работал ученый последние десятилетия своей жизни.

Существует и фильмография «Художественные фильмы дореволюционной России», сделанная Вен. Вишневским, неутомимым собирателем и разыскателем материалов тех давних кинематографических лет, оставившим большой и ценный архив. Долгие годы

в Госфильмофонде СССР работала В. Д. Попова-Ханжонкова, давшая целый ряд интересных публикаций. Есть и содержательные монографии, как, например, «Люди и фильмы русского дореволюционного кино» Р. Соболева (1961), «Протазанов» М. Арлазорова (1973). Эти работы, интересные и разные, объединены одной общей концепцией или, точнее, единой установкой, отражающей определенный аспект изучения предмета и необходимую историческую стадию, задачу его изучения. Она была четко сформулирована С. С. Гинзбургом в полемике как с идеализированной (главным образом, в мемуарах кинематографистов-пионеров), приукрашенной оценкой раннего русского кино, так и с нигилистическим его отрицанием как «буржуазной киношки» с 20-х годов. Необходимо было проследить накопление элементов будущего искусства, прочертить первые творческие поиски, пути от зрелища и развлечения — к художеству.

Наши задачи иные. Собственно эстетические вопросы, оценки, критерий художественного качества имеют в данном случае сугубо второстепенное значение или вовсе выносятся за скобки. В определении «массовое искусство» нас интересует первая часть — «массовое», то есть секреты и механизмы массового, интегрального успеха кинематографа у современников, внутренние связи кино с другими массовыми формами, и прежде всего массовой литературой. Мы сделаем попытку эстетико-социологического анализа раннего экрана как явления духовной жизни российского общества и постараемся определить место, занятое кинематографом в общей панораме русской художественной культуры на рубеже столетий и в 10-е годы нашего века.



Демократический театр будущего

Чудо XIX столетия

Широкий исторический фон, большой контекст первых русских сеансов мы, историки кино, обычно учитываем меньше, чем малый контекст, аттракционный, курьезный. И понятно: очень уж приятно нам, приобщенным к великому искусству нашего века, которое В. И. Ленин назвал «самым важным из искусств», посмеяться над простодушными и недальновидными дедами нашими!

В хроникальной рубрике «Театр и музыка» на третьей странице газеты «Санкт-Петербургские ведомости», № 123, понедельник 6 (18) мая 1896 г., была помещена следующая заметка:

«Вчера состоялось открытие сада и театра «Аквариум». Несмотря на довольно холодную погоду, сад и особенно театр были переполнены публикой. Можно сказать, что весь не разъехавшийся еще Петербург был здесь налицо. Для первого спектакля г. Гинсбург дал трехактную оперетку «Alfred pacha à Paris», хорошо знакомую петербургской публике по прошлогоднему сезону. Оперетка прошла с хорошим ансамблем. Г-жа Милли-Мейер, как и в прошлом году, приводила в восторг публику. Г. Муратор все

АКВАРІУМЪ

4-го Мая 1896 года

Вниманіе! Открытіе лѣтняго сезона 1896 года Вниманіе!

Французская о...ра, оперетки подъ дирекціей Рауля Гинсбурга

Съ 4 Мая и ежед. первый разъ въ Россіи Живая фотографія Синемотографъ-Люміоръ послѣднія чудеса науки

ЗНАМЕНИТАЯ Мили Мейеръ

первы... дебютъ Г-жи Тери

Въ первый разъ съ участіемъ всей труппы «Альфредъ паша въ Парижѣ» опер. въ 3 дѣйств. соч. Роже, опер. поставилъ г. Мураторъ

Завтра, въ Воскресенье, 5 Мая, выходъ г-жи Тери и ...енера г-на Кейль „Синяя борода“ оп. въ 3-хъ дѣйствіяхъ муз. Оффенбаха и ЖИВАЯ ФОТОГРАФІЯ послѣднія чудеса науки. Билеты ...ожно получать въ магазинѣ Эйлерсъ, Невскій пр. 30, съ 11 ч. утра до 5 час. веч.

Лица, взявшія б...еты въ театръ, за входъ въ садъ не платятъ 6—10 9110

Газетный анонс
первого русского киносеанса
в Петербурге

Газетный анонс
первого русского киносеанса
в Москве

Садъ и театръ „Эрмитажъ“, (въ Каретномъ ряду). Въ воскресенье, 26 мая, съ участіемъ: г-жъ Ранопой, Чельской, Стефани-Варзиной; г.г.: Зайцева, Кубанскаго, Брянскаго и др., въ 3-й р. возобнов. им. громадный успѣхъ,

„СЛАВНЫЙ ТЕСТЮШКА“, опер. въ 3 д., муз. Розе. Въ 1-мъ дѣйствіи шествіе (свадебная процессія). Въ 3-мъ дѣйствіи балетъ.

Въ заключеніе большой апоѳеозъ.

По окончаніи спектакля будетъ показана публикѣ НОВОСТЬ!.. НОВОСТЬ!..

Послѣднее изобрѣтеніе бр. Люмьеръ — ЖИВАЯ ДВИЖУЩАЯСЯ ФОТОГРАФІЯ

СИНЕМАТОГРАФЪ (Cinematographe).

(Аппаратъ этотъ будетъ показываться только въ теченіе 5 спектаклей)

...овые костюмы и бутафорія. Въ саду большое гулянье. См. отд. „Зрѣл.“ 10060,1:1

так же бы весел и жизнерадостен. Показанный перед третьим актом синематограф — люмиэр (живая фотография) имел громадный успех. Представьте себе целый ряд эффективных движущихся картин. Тут и прибытие поезда, и комическая борьба клоунов, и игра в карты, и купанье на берегу моря, причем зрителю представляется, что все это живые люди, а не фотографии на громадном экране. В саду, на летней сцене, есть несколько интересных новинок, приведших в восторг собравшуюся публику. Особенно выделяются: венгерско-немецкая группа Земмель; труппа велосипедистов Нуазетт и японский художник г. Арт, рисующий в течение пяти минут картины масляными красками».

Первый киноанонс в разделе «Театр и музыка» газеты «Московские ведомости» был помещен 26 мая 1896 г. (№ 143): «Театр и сад «Эрмитаж»... С воскресенья, 26 мая, в закрытом театре ежедневно после спектакля будет показываться публике новейшее изобретение — живая движущаяся фотография «Синематограф Люмьера».

В рекламной рубрике «Зрелища», вслед за «оригинальным звукоподражателем и мануфлейтистом г. Доценко, неподражаемым певцом еврейских песен г. Пушкиным, певцом народных песен под аккомпан. балалайки г. Ждановым и большим русским хором г-жи Брувер»[1], было обещано публике «новейшее изобретение» —

[1] «Московские ведомости», 24.V.1896, № 141, стр. 5.

«Синематограф Люмьера». 31 мая в разделе «Театр и музыка» «Московских ведомостей» (№ 147, стр. 5) появилась и первая «рецензия»:

«Театр и сад «Эрмитаж». Сборы в театре Эрмитаж продолжают быть очень хорошими. Новая оперетка «Веселый тестюшка», в которой участвуют все силы труппы, а также участие в спектаклях г-жи Монбазон привлекают в театр много публики. В последние дни, по окончании спектакля, в закрытом театре показывается чрезвычайно интересная новинка — синематограф, изобретенный Люмьером. Эта новинка настолько интересна и настолько нравится публике, что посмотреть стоит каждому. Представьте, что вы сидите в первом ряду; перед вами на занавеси освещенное круглое большое пятно (как показываются туманные картины), и вдруг на этом пятне прямо на вас несется поезд железной дороги. Вам так и хочется отскочить в сторону. Из вагона выходят пассажиры, суетятся встречающие, носильщики и т. п.; все это движется, бегает, вертится и т. д. Вы видите совершенно живую сцену. А вот двое малюток, сидя рядом в детских креслах, ссорятся, и один из них плачет. Вы видите, как живое, это плачущее детское личико, и жаль становится: так и хочется приостановить обижающего ребенка. Еще поразительная картина — морское купанье. Вода совершенно натуральная, видны брызги, ныряние купающихся и т. д. А вот за карточным столом сидят трое...

Приходит служитель, приносит бутылку вина. Вино разливается по стаканам, пьется. Видно, как оно льется, наполняет стаканы, затем убывает при питье. Всех картин не перечислишь. Их очень много, и все они так живы, так естественны, так интересны, что не хочется от них оторваться... Садовые увеселения весьма разнообразны; в особенности имеют успех г. Леопольди — человек воздуха, проделывающий изумительные упражнения на проволоке, г. Днепров, один из лучших современных рассказчиков, а также группы г. Антонио. На днях предстоят дебюты всемирно знаменитых воздушных гимнастов семейства гг. Нейс, гг. Пхазе и др.».

Подобным же образом рекламировался «Синематограф Люмьера» и на Нижегородской выставке. Новому изобретению найдено было место не в павильонах техники или культуры, но в «Café-concert» Омона, на ярмарке, на традиционном месте увеселений рядом с цирком и садом «Аркадия», среди аттракционов (Франко-русский паноптикум! Новость!! Величайшее чудо природы! Мальчик-великан 13 лет, рост 2 аршин 14 верш., вес 10 пуд.). Газета «Волгарь» (№ 170) впервые и далее из номера в номер объявляла на 1-й стр.:

Ярмарка
Сегодня, в субботу, 22 июня
Открытие
театра концерт Паризьен
Ш. Омон
Колоссальная программа
увеселений

Злоба дня! Синематограф Люмьера! Чудо XIX стол. На это открытие обратил внимание весь мир! «Синематограф», спешите посмотреть. Начало музыки в 8 ч. вечера. Представление в 9 ч. вечера. Подробн. в афишах
Режиссер Н. Ф. Бутлер Директор Ш. Омон

Накал рекламы возрастал:

...Фурор! «синематографлюмьера» Фурор!
...Любимое место ярмарки Театр «Концерт-паризьен»
...Буря восторгов! Новые картины! Буря аплодисментов!
...«Вечер чудес»!
...Новые картины «Синематограф-Люмьера» Восторг! Изумительно хороши!
...Сегодня блестящее монстр-представление
Чудо XIX столетия. Синематограф-Люмьера. Гвоздь сезона!

И т. д. и т. п.

Этим — самым первым в России — и многим другим, последовавшим за ними киноанонсам, можно было бы дать общий эпиграф из стихотворения Вал. Брюсова:

Балаганы, балаганы
На вечерней площади!
Свет горит, бьют барабаны,
Дверь открыта,— проходи!
Панорамы, граммофоны,
Новый синематограф,
Будды зуб и дрозд ученый,
Дева с рогом и удав... [2]

Да, кинематограф начинал у Шарля Омона. Почтенный господин выехал на выставочные гастроли не с одной лишь программой нового сенсационного изобретения, но и с обычным репертуаром своего «капища», со своими «этуалями» и «номерами». А демонстрация в летних садах? А на родине, в Париже,— в кафе? И сразу же репутация «синема» испорчена едва ли не на полвека. Правда, непризнанию кинематографа на Парнасе, его ущемленности нувориша среди потомственных аристократов во многом помогли и сами кинематографисты, благородные и несчастные пионеры нового искусства. Их можно понять: пришлось им тяжело. Приобщаясь к непонятному новому делу, если не к афере, они были окружены недоверием, недоумением, наветами. И, уязвленные, ощущая себя париями и неудачниками, наращивали, копили обиды. Постепенно тема полной отверженности кинематографа вызрела изнутри кино и была узаконена киноведами и историками.

С определения новорожденного кино как «низового», ярмарочного зрелища обычно начинаются любые труды по истории кино. Пары: «кинематограф — балаган», «кинематограф — аттракцион» запали в сознание и приобрели стойкость нерасторжимых пар-стереотипов. Все потому, что ему долго пришлось пребывать и ощущать себя в состоянии незаконнорожденного, отстаивать свои права, бороться за положение в обществе. Главная схема, пожалуй, всех академических и неакадемических историй кино, отечественных и зарубежных, рисует путь кинематографа от ярмарочной забавы к искусству, а далее — превращение его в великое искусство, посрамившее снобов и маловеров.

Однако именно это фантастически стремительное восхождение кино, само место, давно занятое им в духовной жизни человечества, заставили заново взглянуть на эволюцию кинематографа и вглядеться в первые же его шаги.

---

[2] *В. Брюсов.* Избр. соч. в 2-х т., т. I. М., ГИХЛ, 1955, стр. 213.

В этом смысле весьма показательны «юбилейные» статьи мировой кинематографической прессы по поводу 70-летия и особенно 75-летия кино. Название одной из них уже весьма характерно: «Ничего не изменилось со времен Люмьера». Это статья французского критика Гастона Острата.

«Кино всегда было двойным агентом,— пишет Острат.— Это у него с рождения. Оно было изобретено дельцом — и обязано жизнью поэтам. Оно родилось в механическом ателье, в фантазиях предпринимателя — а сегодня французская Академия признала его 7-м искусством. Обусловленное экономической рентабельностью, оно всегда пользовалось даровой роскошью. Средство «массовой коммуникации», оно одновременно служит убежищем для счастливых избранников (happy-few). Сочетая видимое со звучащим, оно все ближе и ближе к фантастике.

Двойственность заложена в его основе. Этот двуликий Янус наших времен в самих своих противоречиях черпал и черпает источники целостности, смысл существования и отчаянную волю к самоутверждению, порой вопреки всякой вероятности. Ничего не изменилось со времен Люмьера. Кино в наши дни искусство, каким не было никогда. Но и промышленность не менее, чем раньше»[3].

И сегодня, утверждает автор статьи, соперничество младшей «электронной сестры» — телевидения, не способной его вытеснить, окончание войны между кино и интеллектуалами («la guèrre est finie»), вызвавшее к жизни академическое изучение истории кино в Сорбонне, рождение так называемой «другой публики» — публики киноклубов и синематек, которая становится все многочисленнее и т. п.,— только лишь подтверждают исконную «двойственность», «двойной смысл» кино — одновременно и средства «массовой культуры» и утонченного искусства. Интересно, что именно в этом сочетании видится залог бессмертия кинематографа. И еще более интересно и ново утверждение, что двойственность, лежащая в самой природе кино, существовала уже во времена Люмьера и тогда же, именно тогда, начинала осознаваться.

Утверждение критика, отразившее современную ступень кинематографического сознания, покажется очень и очень справедливым, если перенестись в Россию на рубеже двух последних веков. Появление кинематографа стало для русской духовной жизни фактом исключительной важности. От первого впечатления, поистине ошеломляющего, до возникновения эстетической мысли о кино — стремительно мелькают страницы ранней истории или, точнее, предыстории русского кинематографа. «Аттракционный», «балаганный» контекст, этот курьез, скоро тонет, теряется в контексте

[3] «Cinéma-71», № 152, p. 28—29.



Разворот юбилейного номера журнала «Cinéma-71», посвященного 75-летию кино. Слева — первый рекламный плакат «Синематографа Люмьера»

широком, историческом, социальном, культурном. И пока, шаг за шагом, расширяется кинематографическое производство, пока начинается «внутренняя» история русского кинематографа (возникновение отечественного кинопроизводства, крупных фирм и ателье, выпуск первого русского игрового фильма, рождение «системы звезд» и т. д. и т. п.), параллельно движется история, если так можно выразиться,— «внешняя», история кино в общественном сознании, история кино как феномена культуры, неотрывная от русской художественной и культурной жизни в целом. «Синематограф братьев Люмьер», «вертящиеся картинки», «электрический театр» быстро включились в панораму времени, в его смутную и тревожную атмосферу, в его напряженную эстетическую борьбу. Раздумья о нем, высказывания, оценки, споры, если возвратиться к ним сегодня, предстают перед нами в сложнейшем сплетении и переплетении самых разнообразных эстетических и социологических взглядов, художественных течений, групповых программ, споров, предчувствий и предвестий, характерных для общественного климата тех лет.



«Феномен достоверности»

Среди зрителей первых кинематографических сеансов в петербургском «Аквариуме» был 72-летний В. В. Стасов. Возраст не умерил его восторженности и темперамента, горячности и энтузиазма. Уже 30 мая 1896 г. он пишет брату:

«В какое восхищение меня привела в понедельник *движущаяся фотография*, эта изумительная новая гениальная новость Эдисона. Тот же Глазунов потащил меня смотреть. Он уже раз прежде видел; оттого, в своем превеликом восторге, и меня с собою потащил. Да, это опять что-то необыкновенное, ни на что прежде не похожее, и такое, чего раньше нашего века никогда и ни у кого быть не могло. И мы с Глазуновым были тут в таком необычайном восхищении, что по окончании представления громко и долго хлопали в ладоши и громко кричали...

Удивительные это в самом деле вещи, даром, что еще не достигнуто настоящее совершенство, и часто фигуры, и предметы, и фон мигают и вздрагивают, как бывало прежде розовый свет в фонарях у Яблочкова. Да что это, это все безделицы против изумительности дела самого. Как летит вдруг целый поезд жел. дороги из дали, вкось по картине, летит и все увеличивается и точно вот сию секунду на тебя надвинется и раздавит, точь-в-точь в «Анне Карениной» — это просто невообразимо; и как люди всякие глядят, и волнуются, и суетятся, кто вылезает из вагонов и тащит свою поклажу, кто туда уже вновь влезает, на следующую станцию, все торопятся, идут, кругом глядят, чего-то и кого-то ищут — ну просто настоящая живая толпа!

Что это за картина чудесная! И вот этих картин там у них в несчастном бараке множество...

Купанье! Что может быть ничтожнее, ординарнее, прозаичнее?! Голые тела от жары толпой суются в воду — что тут есть интересного, важного, красивого? Так вот нет же. Из этой всей ординарщины тут состраивается что-то такое и интересное, и важное, и красивое, что ничего не расскажешь из виденного» [4].

Опубликованные в 1957 г., но еще не вошедшие в обиход киноведения эти высказывания патриарха русской демократической критики, встретившего кинематограф с юношеским воодушевлением, представляют собой ценный документ.

И непосредственные впечатления В. В. Стасова, и его прогнозы поразительны сами по себе, а на фоне того «малого кинематогра-

[4] «В. В. Стасов о кинематографии» (публикация А. Шифмана).— «Искусство кино», 1957, № 3, стр. 127—128.



Кадры из фильма «Прибытие поезда», открывавшего первую в мире кинематографическую программу

фического контекста», о котором шла речь,— поражают вдвойне. В аттракционе пошлого «Аквариума», в «несчастном бараке», рядом с «Альфредом-пашой» и г-ном Муратором Стасов прозрел нечто великое, долженствующее внести новый смысл в жизнь человечества. Это не преувеличение. Вот что пишет критик через несколько месяцев после премьеры «Синематограф-Люмьера» Т. Л. Толстой, дочери Л. Н. Толстого:

«Я думаю, Ваш Лев Великий еще больше всех нас остальных должен чувствовать до мозга костей и до глубины сердца всплескивать от восторга и радости при виде изобретений *Люмьера и Эдисона*...

...Ведь это *бессмертие* становится возможным для всего самого великого и чудесного. Ведь если тут соединятся, зараз, *фонограф и движущаяся фотография* (да еще в красках), тогда ведь целые жизни, целые истории останутся целыми и живыми на веки веков, со всеми движениями души, со всем их мгновенным, со всем неуловимым (до сих пор), с глядящим и изменяющимся зрачком, со

всеми тонами сердца и голоса, со всеми бесчисленными событиями одной минуты, одного мгновения. Не вздумаешь, не расскажешь, не вообразишь даже всего того, что теперь становится возможно и останется навеки».

Слово у В. В. Стасова не расходилось с делом. Пламенный организатор, он начинает с неистовым пылом осуществлять свой план съемок и одновременной записи голоса: «кинематографию (т. е. подвижную фотографию с несколькими сценами) и речь его, передаваемую фонографом (или граммофоном)»[5] «Льва Великого», т. е. Льва Николаевича Толстого. До самой смерти своей в 1906 г., вовлекая в свою «интригу» новых и новых людей, атакуя письмами С. А. Толстую, Стасов пытался сломить сопротивление самого Л. Н. Толстого, который отказывался от съемок из ненависти к рекламе. К этой истории мы еще вернемся в связи с кинолетописью последних лет жизни писателя, освященной трудами и усилиями Стасова.

Обратим внимание на саму аргументацию, которой пользовался В. В. Стасов, пропагандируя «этот неслыханный и невиданный аппарат».

Две главные мысли пронизывают рассуждения критика. Первое: удивительный результат кинематографического изображения «сстраивает» из «ординарщины» «что-то такое и интересное, и важное, и красивое». «Получается картина чудесного оживления и жизни»[6]. Иными словами: обыденное, ординарное, прозаичное, будучи запечатленным с помощью «гениального Люмьера», чудодейственно преображается, приобретает новый смысл «картины жизни». Второе: из этого свойства кинематографа запечатлевать и задерживать мгновение делается вывод о возможности *бессмертия* запечатленного.

«Если потерянное, совсем пропащее дело с Рубинштейном и Листом,— пишет Стасов,— и никто уже больше не услышит никогда, никогда, их гениальных волшебных звуков на фортепьяно, и никто никогда не увидит уже их покрытые потом и вдохновением лица среди их великой жизни на эстраде,— то потомства наши, и не одно ближайшее, а многие, многие, все — все — все, услышат речь *Льва Великого*, его великие слова и проникающий тон его голоса, увидят его светящиеся глаза, увидят, как он стоит, ходит и сидит ...или как он идет, садится на лошадь и, точно будто вдруг преобразившись, является чудным воеводой перед будущими торжествующими дружинами человечества. ...Ведь существуют же на целом свете портреты. Всегда они были, кажется со времен доисторического человека, сквозь всю историю

[5] «Искусство кино», 1957, № 3, стр. 130.
[6] Там же, стр. 131.



Средний план поезда из программы Люмьера

никогда никто не мог обходиться! Так они были естественны, так всем нужны. Но теперь оказалось, что это форма старая, неполная, неудовлетворительная, дающая только один момент, одно движение и положение, одно настроение, один взгляд,— и вся эта бедность и неполнота заменились шириной и полнотой невообразимой,— явилась гениальная, гениальнейшая кинематография. Как же нам от нее уходить и не прильнуть к ней всей душою — ведь это новая победа над бесконечными тайнствами природы! ...Какие счастливые будущие поколения — они будут видеть, слышать, знать, точно осязать глазами и слухом своих прежних великих людей,— ведь это гигантские торжества над бессилием и враждебностью природы. Будущие Рубинштейны и Листы не исчезнут бесследно со своими несравненными тонами и звуками на фортепьяно. Будущие Герцены, Гоголи и Грибоедовы будут перед глазами и воображением каждого и везде...»[7]

Ни на эстетику, ни на «систему взглядов» непосредственные эти отклики, трогательно-юношеские восторги («...и мы аплодиро-

[7] Там же, стр. 135. Любопытно, что в этом описании предвидены кадры, впоследствии реализованные в съемках Л. Н. Толстого 1909 г.

вали во все ладоши и сами тоже шумели и кричали») никак не претендуют, недаром все кинематографические прогнозы и соображения высказаны Стасовым в личной переписке. Однако среди зрителей первой кинематографической программы («весь не разъехавшийся еще Петербург»!) «громко и долго хлопают в ладоши и громко кричат», «в превеликом восторге» В. В. Стасов с А. К. Глазуновым, известным композитором, человеком влиятельным в художественных кругах. Один этот факт уже может опровергнуть трафаретное мнение об «отверженности» кинематографа. Но свидетельство Стасова интересно и другим.

Прежде всего тем, что с интуицией, часто, впрочем, подводившей, но на сей раз не подведшей увлекающуюся, страстную его натуру, Стасов уловил изначальную сущность кино, специфику новорожденного зрелища.

Далее, когда кинематограф начнет осмысливать свой опыт, рождать свою теорию, будут возникать все новые и новые обозначения, термины, формулировки для этого начала начал, этой основы основ. Ее будут называть документальностью, натурностью, фотографичностью, «фотогенией» («Photogénie» — название знаменитой книги Луи Деллюка, 1920 г.), достоверностью, «феноменом достоверности», как названо одно из последних советских исследований, посвященное теории документального фильма [8].

Слово «начало» здесь семантически точно — кинематограф *начался* с запечатления натуры, с документа, и какими бы в дальнейшем не становились его пути, начало есть начало.

Огромное, ошеломляющее впечатление, произведенное на Россию синематографом Люмьера,— это прежде всего впечатление небывалой натуральности изображенного на экране. Все как настоящее! Вода и брызги настоящие! Вино убывает в стакане как в жизни! Ребеночек как живой! Феномен кинематографа входит в сознание русских людей как *«феномен достоверности»*. Этим, как мы убедимся, объясняется очень многое и в раннем развитии русского кино.

В. В. Стасов схватывает этот наипервейший «кинематографический эффект» с непосредственностью всех первых зрителей. Но он предвещает и некоторые важные положения будущей теории кино.

В восторженных письмах Стасова без всяких претензий на открытия сформулированы мысли о фотогении — т. е. особой выразительности натуры, схваченной объективом,— мысли, первооткрытие которых твердо относят Деллюку. Стасов размышляет о

[8] *С. В. Дробашенко.* Феномен достоверности. Очерки теории документального фильма. М., «Наука», 1972.

«бессмертии» как следствии «кинематографического эффекта», о способности движущейся фотографии запечатлеть действительность «со всем мгновенным, со всем неуловимым... со всеми бесчисленными событиями одной минуты, одного мгновения», за полвека до знаменитой статьи Андре Базена «Онтология фотографического образа» [9], где дана знаменитая формулировка присущего этому образу могущества» «embaumer le temps» (бальзамировать время) с помощью «бесстрастного механизма» (d'une mécanique impassible). Формулировка эта неопровержима в той первозданной и бытовой ее сути, которую так-непосредственно уловил Стасов в «гениальной, гениальнейшей кинематографии».



Русский XIX век и фотография

Успех кинематографа в России, как, разумеется, и повсюду, был непосредственно подготовлен широким распространением фотографии. Речь идет о развитии *художественной* фотографии в России, связанном с деятельностью таких ее пионеров, как С. Л. Левицкий, А. И. Деньер, М. П. Дмитриев и другие, и о фотографии в русском быту. Это новое средство общения людей, поистине средство массовой коммуникации, как общепринято говорить сегодня, захватывает территорию очень быстро, властно и прочно. О том свидетельствует и переписка, и публицистика, и художественная литература.

В «Отцах и детях» Тургенева (1861) мы найдем следующее описание интерьера дворянской усадьбы. Перед нами небольшая, низенькая комната, принадлежащая дворовой девушке, в будущем — жене владельца поместья Николая Петровича Кирсанова Фенечке. В комнатке «пахло недавно выкрашенным полом, ромашкой и мелиссой... в одном углу возвышалась кроватка под кисейным пологом, рядом с кованым сундуком с круглою крышкой. В противоположном углу горела лампадка перед большим темным образом Николая-чудотворца... В простенке, над небольшим комодом, висели довольно плохие фотографические портреты Николая Петровича в разных положениях, сделанные заезжим художником; тут же висела фотография самой Фенечки, совершенно не удавшаяся: какое-то безглазое лицо напряженно улыбалось в темной рамочке,— больше ничего нельзя было разобрать; а над Фенеч-

[9] *André Bazin.* Qu'est-ce que le cinéma? Edition du cerf, vol. 1, p. 16.



Л. Н. Толстой.
Фотография 1847 г.

кой — Ермолов, в бурке, грозно хмурился на отдаленные Кавказские горы из-под шелкового башмачка для булавок, падавшего ему на самый лоб» [10].

Это описание очень точно передает новую бытовую черту: в старинные, патриархальные, столичные и захолустные, обставленные по последней моде и непритязательные, как комнатка тургеневской Фенечки в провинциальной глуши, жилища русских людей приходят и поселяются там фотографические портреты. Успешно заменяя живописные изображения близких и любимых, они красуются рядом с образа́ми, лубками, самой живописью, и никого не смущает соседство будто бы несовместимого. Появляются и первые фоторепродукции с произведений искусства. К концу века получают массовое распространение фотографическим способом сделанные открытки — и собственно фотографии, и фоторепродукции живописи от передвижников до самого пошлого сорта салонных картин.

[10] *И. С. Тургенев.* Отцы и дети. М., 1964, стр. 59—60.



А. П. Чехов.
Фотография 1888 г.

Популярно мнение, что Достоевский якобы не признавал фотографии. Часто приводится рассуждение Версилова из романа «Подросток» о том, почему «фотографические снимки чрезвычайно редко бывают похожими». «...Это понятно,— говорит Версилов,— сам оригинал, то есть каждый из нас, чрезвычайно редко бывает похож на себя. В редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту самую главную мысль лица, хотя бы в тот момент, в который он списывает, и не было ее вовсе в лице. Фотография же застает человека как есть, и весьма возможно, что Наполеон, в иную минуту, вышел бы глупым, а Бисмарк — нежным» [11]. Но цитату эту приводят без контекста, а он существен. Ведь слова Версилова даны в обрамлении двух фотографических портретов. В первом героя романа, подростка, поразило «сходство, так сказать, духовное сход-

[11] *Ф. М. Достоевский.* Собр. соч., т. 8. М., 1957, стр. 507.



Андрей Белый.
Фотография 1890 г.

ство — одним словом, как будто это был настоящий портрет из руки художника, а не механический оттиск» — это портрет матери героя, которую аппарат застал «в ее главном мгновении — стыдливой, кроткой любви и несколько дикого, пугливого ее целомудрия». Вторая фотография запечатлела «лицо девушки, худое и чахоточное и, при всем том, прекрасное; задумчивое и, в то же время, до странности лишенное мысли... Похоже было на то, что существом этим вдруг овладела какая-та неподвижная мысль, мучительная именно тем, что была ему не под силу» [12].

Достаточно сложные психологические состояния способен запечатлеть у Достоевского «механический оттиск»! Речь идет к тому же о двух женских образах, для романа важнейших. Такой контекст придает словам Версилова, часто цитируемым, смысл по меньшей мере спорного суждения. Есть и другие факты. А. Г. Достоевская в своих мемуарах рассказывает, например, историю одного подарка, приведшего Достоевского в восторг. Это фотогра-

[12] *Ф. М. Достоевский.* Собр. соч., т. 8, стр. 506.



А. А. Блок.
Фотография Д. С. Здобнова
1907 г.

фия с «Сикстинской мадонны», заказанная С. А. Толстой в Германии, доставленная с превеликими хлопотами и сюрпризом преподнесенная писателю в день его именин. Радость Федора Михайловича не поддавалась описанию. Фотография украсила кабинет Достоевского. Часами смотрел на сфотографированную Рафаэлеву мадонну автор «Братьев Карамазовых». Фотография в его глазах полностью замещала оригинал.

Показательно, что только лишь театр, одна лишь только старая театральная сцена первой ополчается против «фотографичности», предчувствуя в ней врага и соперника. Общество же в целом, искусство и его деятели не испытывают никакого эстетического «шока». Напротив, первое впечатление восторженно.

Фотографический отпечаток с фрагмента той же «Сикстинской мадонны»— в кабинете Л. Н. Толстого в Ясной Поляне, с мадонны Фра Филиппо Липпи — у Блока на Офицерской. Стены кабинетов, гостиных, спален к концу века увешиваются фотографиями — в резных рамочках, в рамках красного и черного дерева, в золотых рамах, как ранее портреты кисти знаменитых художников. Фотограф — «художник» в представлении людей тех

лет (что и отразилось в тургеневском тексте). Фотографию начинают даже предпочитать портрету благодаря точности, беспристрастности объектива, способного в глазах любящих и близких лучше запечатлеть не только дорогие черты, но душевный мир любимого человека. Скажем, современники предпочитали фотографические портреты А. А. Блока, выполненные петербургским фотографом Д. С. Здобновым,— изысканному, эстетскому портрету поэта на полотне К. А. Сомова. Знаменитая фотография Блока (1907) так и осталась самым популярным, самым «похожим» изображением молодого Блока. Так же оценивали современники здобновские фотографические портреты Вл. Соловьева, сравнивая их с живописными полотнами: «Крамской придал лику В. С. черты слащавости, совершенно ему чуждой... В другую крайность впал Ярошенко... Вся духовность лица исчезла под грубой кистью... С поразительной точностью оно передано на портрете петербургского фотографа Здобнова — в лице В. С. появляется какая-то призрачность, глубокая грусть...» [13] То, чего не смогла передать «грубая кисть»,— глубинную духовность человека — уловил фотографический объектив!

Частная переписка на рубеже веков буквально пестрит упоминаниями о просимой, высылаемой, полученной, осчастливившей человека «карточке», «фотографической карточке». Здесь немало и анекдотических, и романтических историй, как, например, «роман в письмах» умирающего от чахотки поэта С. Я. Надсона и таинственной его корреспондентки-поклонницы, именующей себя «ЛФБ» и объясняющей свое настойчивое инкогнито причастностью к высшим аристократическим сферам. Конечно, заточенный в Крыму поэт просит у поэтической незнакомки «карточку», получает ее, рассуждает о «глазах», «душе», «характере» на основании физиономического анализа лица на «карточке» и т. д. и т. п.[14]

Достоевский (опять-таки он!) выразил это в художественном образе редкостной силы и поэтичности. Вспомним описание Настасьи Филипповны, какой впервые видит ее князь Мышкин.

«На портрете была изображена действительно необыкновенной красоты женщина. Она была сфотографирована в черном шелковом платье чрезвычайно простого и изящного фасона; волосы, по-видимому темнорусые, были убраны просто, по-домашнему; глаза темные, глубокие, лоб задумчивый; выражение лица страстное и как бы высокомерное. Она была несколько худа лицом, может быть, и бледна...» [15]

[13] *Владимир Соловьев.* Стихотворения Под редакцией и с предисловием С. М. Соловьева. М., 1921, стр. 49—50.
[14] См. *С. Я. Надсон.* Дневники, проза, письма. СПб., 1899, стр. 263—291.
[15] *Ф. М. Достоевский.* Полн. собр. соч., т. 8. Л., 1973, стр. 27.

Кажется, что в этом портрете и вовсе нет изобразительности — воображению читателя оставлен простор. Но образ, тем не менее, удивительно точен, зрим, таинствен.

Настасья Филипповна, чья натура в действии романа экспонируется как «инфернальная», «демоническая», «страстная», предстает на портрете в облике скромном, тихом, домашнем, страдательном. Именно *объектив* фотоаппарата запечатлел и открыл герою ту самую внутреннюю «истину души», которая скрыта от окружающих, от толпы и которая заставляет князя Мышкина на всю жизнь полюбить эту женщину «любовью-жалостью», неразрушимой «любовью-состраданием». Фотография, «бесстрастный механизм», снова становится у Достоевского тем самым психологом-ясновидцем, художником, способным дать поистине «портрет души» одной из самых ярких и сложных героинь национальной русской литературы.

Вот это-то особое отношение к фотографии, ее широкую распространенность, ее психологическую важность для русских людей конца XIX в. нельзя не учитывать, наблюдая и осмысливая огромный успех кинематографа в России.

Фотография пришла в движение, захватила в свою рамку весь мир: пейзажи, толпы, мчащийся поезд, морские волны. «Одна единица заменена бесчисленным множеством единиц, и в сто тысяч раз более совершенных и правдивых»,— восклицает восторженный Стасов, не сокрушаясь, но ликуя, что «форма старая, неполная, дающая только один момент, одно движение, одно настроение, один взгляд ... заменилась шириной и полнотой невообразимой», и восхищенные зрители кинематографа вскрикивают, замирают от страха, когда будто бы прямо на них несется, пересекая экран, бессмертный люмьеровский поезд...

Мы увидим, что и кинематограф, как ранее фотография, в восприятии русских людей стремительно пройдет путь от восхищения простой «похожестью» экрана на действительность к вере, что киноаппарат способен запечатлеть, обнаружить в действительности нечто большее, чем «ординарная обыденщина», выявить «истину души», чудодейственно преобразить натуру своей «светописью». Именно в этом секрет общего увлечения кинематографом, свойственного началу нашего столетия.

Вопреки репертуару, который начинают очень ругать в печати, любовь к кинематографу не только не ослабевает, но укрепляется и окончательно утверждается в обществе в целом. Дифференциация плохого и хорошего кино, оценка той или иной ленты — фильма — вещи вторичные, гораздо более поздние. Начинается с всеобъемлющей любви. Не учитывая этого, нельзя понять ни восторгов, ни хода размышлений о кинематографе умнейших, обра-

зованнейших людей — современников победного шествия кино по России. Что же нравилось им в первых, то неумелых, то бездарных, то примитивных, лентах, которые мы, ученые-историки, спустя десятилетия и искусством-то зачастую не считаем, называем «предыскусством», «преискусством», «накоплением элементов искусства» и так далее и тому подобное?

Нравилось кино, все новые и новые его грани.



Люмьер у Макария. М. Горький — первый кинорепортер

Как в случае с В. В. Стасовым — одним из первых «рядовых кинозрителей», по счастливому стечению обстоятельств хронологически первый газетный «репортаж» с русских киносеансов дал молодой журналист и начинающий литератор, чьи очерки о Нижегородской выставке удивляли смелостью критики,— впоследствии основоположник социалистического реализма Максим Горький.

Будучи на выставке корреспондентом сразу двух изданий — «Нижегородского листка» и «Одесских новостей», давая одновременно в первое свои «Беглые заметки» и во второе — заметки «С Всероссийской выставки» (за подписями «Некто Х», «Н. Х.», «А. П.— в», «М. Г.— кий», «М. Горький»), автор свежо, живо, с большим количеством самобытных, порою спорных, порою неожиданных суждений запечатлел летнюю панораму у Макария. В конце своей жизни писатель вернулся к юношеским впечатлениям и воскресил их в романе «Жизнь Клима Самгина», поставив Нижегородскую выставку в ряд самых широких массовых картин времени — таких, как Ходынка, расстрел 9 января и др.

Два очерка: «Беглые заметки» от 4 июля 1896 г. и «Синематограф Люмьера» от 6 июля воспроизводили обстановку выставочных сеансов и чрезвычайно правдиво, эмоционально передавали впечатления первых зрителей. В наши дни многие цитаты из упомянутых статей стали хрестоматийными.

Заслуживает внимания сам факт, что сенсационная новинка была включена корреспондентом в культурную панораму Нижегородской выставки. Нужно заметить при этом, что во множестве разнообразных «писем с выставки», публиковавшихся во всех газетах, журналах, обозрениях, кинематограф просто отсутствовал, хотя речь в них часто шла о вполне неакадемичных вещах: о чае, о качестве сервировки в ресторанах, об «элегантных девицах» и

прочих разных разностях. Например, в «Новом времени» постоянные выставочные рубрики вели сам А. С. Суворин, Old Gentleman — А. Амфитеатров, впоследствии тесно связанный с кино, не уделившие кинематографу никакого внимания, как и обозреватели «Русского вестника», «Русского обозрения».

Репортер «Нижегородского листка» увлечен движущейся фотографией, ее удивительной жизненностью, натуральностью, правдивостью бесхитростных картинок. Однако он примечает и подчеркивает в кинематографе несколько иной, особо поразивший его эффект: сочетание полной иллюзии реальности с ощущением какой-то нереальности происходящего на экране. Недаром первые слова, выведенные пером фельетониста, звучали так: «Вчера я был в царстве теней. Как страшно там быть, если бы вы знали!» [16]

Достоверности, натурности, документальности экрана корреспондент наш дает чуть зловещее, остраненное толкование: возникает иной ракурс восприятия кинематографического зрелища.

«Натуральность» парижской улицы и ее серый, «цвета плохой гравюры» тон, кипучее, полное живой энергии движение и безмолвие «тенеобразных людей», словно «проклятых проклятием молчания». Горький раскрывает секрет этого «эффекта»: бескрасочность, безмолвие зрелища при жизненной иллюзии и бурном, активном, насыщенном движении. Временные свойства экрана — его немота и одноцветность — возведены здесь в качество органики, в специфику кинематографического изображения, в его истинную природу. Нет нужды опровергать эту распространенную тогда ошибку (избежать которой удалось В. В. Стасову), тем более что на преходящих свойствах киноизображения строились далеко не только многие эмоциональные первые отклики, но и ранние теории кино, подобные тем, которые изложены в книгах и Урбана Гада, и Луи Деллюка, да в большой мере и вся поэтика Великого Немого. Нам важнее отметить другое: удивительная, ирреальная, фантастическая картина, открывающаяся на экране в движущихся фотографиях, сама по себе, как таковая, рассматривается и анализируется молодым Горьким прежде всего в плане эстетическом. В самом по себе киноизображении автор беглых заметок не видит ничего ни аттракционного, ни развлекательного, ни пошлого, хотя его глаз обозревателя «всероссийского торжища» ориентирован как раз на это, выискивает и фиксирует все, что хотя бы как-нибудь напоминает о поделках «Брокара, Рабле и Пулье», о «похабных рекламах г-на Купона», о «гнилых трико» Лодзи, которые вытесняют из русского быта вятскую скульптуру

---

16 «Горький об искусстве». М.— Л., 1940, стр. 51.

и плетеную мебель московских кустарей. Характерно, что для «М. Г.— кого», поборника всего истинно народного, с гневом наблюдающего засилие фабричных низкопробных товаров [17],— даже французское происхождение «синематографа Люмьера» не есть недостаток. Движущиеся фотографии, пусть во время их демонстрации «что-то где-то жутко щелкает», «картина вздрагивает», а то перед глазами — «просто кусок белого полотна в широкой черной раме, и кажется, что на нем не было ничего», вызывают в этом внимательном и ошеломленном зрителе ассоциации вовсе не «машинные», но скорее эстетские. Сразу предупреждая, что он в здравом уме и твердой памяти, дабы его не заподозрили «в символизме или безумии», очеркист описывает программу Люмьера: документальный репортаж «Прибытие поезда», камерный «Завтрак бебе» или жанровый «Политый поливальщик» в тонах некоего «фантастического реализма», той «фантастической действительности», которая через 10—15 лет вырастет в сознании современников чуть ли не в целую эстетику кинематографа (так, например, характерно название нашумевшей в 1915 г. статьи Вас. Сахновского «Синематограф и фантастическая действительность»). «Пепельно-серая листва», «тенеобразные фигуры людей» заставляют вспомнить «о приведениях, о проклятых», «о злых волшебниках, околдовавших сном целые города». «Кажется, что перед вами именно злая шутка Мерлина...» Очарованный и испуганный автор заметок спрашивает себя: «Уж не намек ли это на жизнь будущего?» И отвечает: «Что бы это ни было — это расстраивает нервы. Этому изобретению, ввиду его поражающей оригинальности, можно безошибочно предречь широкое распространение. Настолько ли велика его продуктивность, чтобы сравняться с тратой нервной силы, возможно ли его полезное применение в такой мере, чтобы оно окупило то нервное напряжение, которое расходуется на это зрелище? Это важный вопрос; это тем более важный вопрос, что наши нервы все более и более треплются и слабеют, все более развинчиваются, все более сильно реагируют на простые «впечатления бытия» и все острее жаждут новых, острых, необыденных, жгучих, странных впечатлений. Синематограф дает их: и нервы будут изощряться, с одной стороны, и тупеть, с другой, в них будет все более развиваться жажда таких странных, фантастических впечатлений, какие дает он...» [18]

---

[17] «Я видел,— пишет «Некто X»,— на одном парне рубаху, на груди которой была вышита реклама фабрики Асмолова... запон, на котором было вышито шесть раз «Жан Блок», а в средине — «Реддавей и К°». Это было в маленькой деревеньке Уржумского уезда» («Горький об искусстве», стр. 50).

[18] Там же, стр. 94.

Кадр из фильма Люмьера «Политый поливальщик»

Еще раз подчеркнем: кинематограф как таковой, как зрелище в чистом виде, сам по себе никак не связан здесь с ярмаркой или имитацией искусства. Напротив, впечатление полно очарования, восторга и страха. Сама патетика заметок, посвященных кинематографу, говорит за себя. Движущиеся фотографии резко и отчетливо выделены Горьким из всех диковинок и феноменов выставки. Еще смутно, еще нечетко, но очень чутко предугадано значение кино для будущих судеб человечества. Не просто новый вид забавы или отдыха и не способ научного познания (научное значение кинематографа, как признается автор очерков, ему пока непонятно), но некий новый фактор духовной жизни людей, который каким-то еще неведомым образом непременно подействует на природу человеческую, чудится Горькому в дрожащем, сером, безмолвном и бешено кипящем движением квадрате экрана.

В этом смысле его беглые, наскоро написанные репортажи дают нам еще одно из серьезных ранних провидений будущего кино. Если попробовать определить характер выраженного в них взгляда на кинематограф, то нужно назвать его прежде всего «миросозерцательным», т. е. таким взглядом, который рассматривает кинематограф не только в системе эстетических понятий, не только как явление общественной жизни, но в некотором от-

ношении и философски, как сферу миросозерцания человека. Между прочим, этот аспект рассмотрения кино, как в пору его рождения на рубеже столетий, так и в позднейшее время, мало исследован. Однако в философских и общеэстетических трудах видных мыслителей XX в. содержится немало «кинематографических» концепций — концепций, где видение мира средствами кино поставлено в систему философских воззрений. Достаточно указать, например, на Бергсона, воспользовавшегося кинематографом для своей критики рационализма, что было подхвачено в России С. Н. Булгаковым. «По глубокомысленному сравнению Бергсона,— пишет С. Н. Булгаков,— рассудок относится к жизни синематографически: то, что существует как единый и слитный акт жизни, он разлагает на бесконечное множество причинно связанных между собой моментов. При движении синематографической ленты они опять сливаются в цельное изображение, однако мы имеем уже отнюдь не живое единство, но лишь безжизненный синематограф» [19]. Любопытно также, что контрконцепции вменяют в заслугу кинематографу именно то, что Бергсон берет под защиту от расчленяющего, рационального, монтажного видения действительности: «сверхрассудочный и в этом смысле совершенно иррациональный остаток или, точнее, основу, которая не поддается ни под микроскоп, ни под анатомический нож, ни под схемы рассудочности», ту жизнь в ее слитности, которая гораздо «глубже, богаче, таинственнее, нежели ее рисует нам рассудочность». Именно эту «таинственную» основу, или «иррациональный остаток», действительности видят запечатленной на экране, в движении серых, безмолвных, тенеобразных людей первые зрители кинематографа, очарованные его фантастической действительностью. К ним по сути дела и принадлежит молодой Горький. Один из парадоксов, которыми так богата художественная жизнь и эстетическая мысль того сложного времени, заключается в том, что восприятие движущейся фотографии молодым Горьким во многом предвосхитило (опередив их на 10—15 лет) кинематографические взгляды младших символистов. Второй парадокс состоит в том, что, создав свою маленькую синематографическую гофманиану заколдованных серых теней, он решительно и резко не принял экспонированные на той же выставке живописные полотна модернистов и разразился на тех же страницах «Нижегородского листка» и «Одесских новостей» гневным памфлетом в адрес Михаила Врубеля.

Здесь мы подходим к другому слою, или пласту, кинематографических, а также и всех остальных очерков Горького с выставки — собственно социологическому. Речь идет о том, как будет

[19] «Сборник I о Владимире Соловьеве», М., изд. «Путь», 1911, стр. 10.

Кадр из фильма Люмьера «Игра в экарте»

применено, как используется и чему послужит новое, «поражающей оригинальности» изобретение. Речь идет о взаимоотношениях культуры и народа, искусства и зрителя. И опять настойчивый вопрос: каким должно быть искусство для народа?

Молодой Максим Горький как бы брал на себя представительство от народа в решении этого вопроса, непрестанно повторяя, что он есть «простой, рядовой зритель», «некто X из толпы». Особенно громко заявлял он об этом, ополчившись на «Принцессу Грезу» Врубеля [20]. Но он же обнаружил тонкое, безошибочное понимание нового искусства, не только видя его будущее, но почувствовав в бесхитростных движущихся фотографиях как раз то «ирреальное», что возмутило «зрителя из толпы» в незнакомом языке врубелевских образов.

Это значило, что язык кинематографа оказывался более доступным, общепонятным, общеприемлемым, нежели, в частности, язык новой живописи, требующий определенной подготовки, особой личной интуиции, багажа специальных знаний и натрениро-

[20] В дальнейшем М. Горький изменил свое отношение к творчеству Врубеля вообще и к панно, экспонированным на выставке. Так, в «Жизни Клима Самгина» они предстают уже совсем в ином освещении.

ванности глаза. Пример единовременного горьковского восприятия новой живописи и кинематографа, где сочетались просчет и прозрение, опрометчивость и точность суждений, отсутствие привычки видеть и безошибочность зрения,— служит одним из множества доказательств истинной демократичности языка кино как такового, языка, обладающего наибольшим коэффициентом доступности, так же, как язык прозы доступнее языка поэзии, а язык поэзии — языка музыки.

В тех же случаях, когда «человек из народа» рассуждает о социологических вопросах будущего кинематографа, здесь его провидения печальны, мысли о будущем кино в России тревожны.

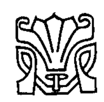
Конечно, сам факт демонстрации синематографа Люмьера у Шарля Омона был, как уже не раз отмечено, многозначителен. Горький сделал из этого факта все выводы, вооруженный отличным знанием и нравов русского предпринимательства, и вкусов «ярмарочного люда», той самой толпы, к которой он себя причислял. Еще раз напомним, что о будущем кинематографа Горький судил лишь на основании демонстрировавшейся на выставке люмьеровской программы, где не было никакого, даже самого отдаленного намека на кинематографическую пошлость. Но сквозь фантастическую, сдавленную высокими домами, «как Терек в Дарьяле», парижскую улицу, сквозь «хорошую», «мягкую» картину семейного завтрака, где родители, такие «влюбленные, милые, веселые, счастливые, а бебе такой забавный», видятся обозревателю иные картины: «Она раздевается», или «Акулина, выходящая из ванны», или «Она надевает чулки»... «Он будет показывать иллюстрации к сочинениям де Сада и к похождениям кавалера Фоблаза,— предсказывает близкое будущее кинематографа автор заметок с выставки.— Он может дать ярмарке картину бесчисленных падений Нана...» [21] Свои мрачные и саркастические пророчества Горький заканчивает фразой, ныне вошедшей в учебник по истории кино: «он, раньше чем послужить науке и помочь совершенствованию людей, послужит нижегородской ярмарке и поможет популяризации разврата» [22].

Итак, в первых откликах на явление кинематографа в России М. Горький с замечательной точностью определил двойственность нового зрелища:

с одной стороны (в самой его сущности) — «поражающую оригинальность», «фантастичность» воссоздаваемой им картины мира, заложенный в нем особый способ ви́дения действительности, определенного миросозерцания;

[21] «Горький об искусстве», стр. 94—95.
[22] Там же.

с другой стороны (в социологическом отношении) — возможность превращения его в средство оглупления масс, апелляции к низменным инстинктам толпы, обращения его на потребу коммерции и спроса.



«Кинематограф. Три скамейки...»

«Пусть кто-нибудь из моих сверстников назовет день своего первого знакомства с кинематографом. ...Мы с матерью его обожали, но никогда об этом не думали и не говорили — кто станет говорить о хлебе, когда в нем нет нехватки? Мы осознали существование кинематографа лишь тогда, когда он уже давным-давно стал нашей насущной потребностью. ...Я был соучастником: на экране плачет молодая вдова, *это не я*, и все же у нас одна душа — похоронный марш Шопена, и вот уже мои глаза наполняются ее слезами. Не умея предсказывать, я чувствовал себя пророком: предатель еще не предал, а я уже полон его преступлением, в замке с виду все спокойно, но зловещие аккорды говорят о присутствии убийцы. Как я завидовал этим ковбоям, мушкетерам, полицейским... Герой соскакивал с коня, гасил фитиль, предатель бросался на него, начинался поединок на ножах; но даже сами случайности этого поединка неукоснительно подчинялись развитию музыкальной темы — это были лжеслучайности, за которыми явственно ощущался всемирный порядок. Вот здорово было, когда последний удар ножа совпадал с последним аккордом! Я был на седьмом небе, я нашел мир, в котором хотел бы жить, я приближался к абсолюту. И как было обидно, когда вспыхивал свет! Я исходил любовью к этим героям, а они скрывались, унося свой мир с собой, я чувствовал их победу... и все же это была их победа, а не моя,— на улице я вновь обретал свою неприкаянность...» [23]

Жан-Поль Сартр передал в этих своих воспоминаниях весь сложнейший комплекс ощущений, вызываемых кинематографом и смутно переживавшийся современниками, вне зависимости от того, осознан или нет был он в ту пору рационально. Сартровское описание киносеанса, данное в «Словах», и его самоанализ зрителя, как и множество других свидетельств, говорят о бесспорной

[23] *Жан-Поль Сартр.* Слова. М., «Прогресс», 1966, стр. 92—96.

специфике восприятия кинематографического зрелища, отчетливо почувствованной современниками.

В качестве первой причины мгновенно вспыхнувшей привязанности человечества к новорожденному кинематографу, в отличие от большинства исследователей, считающих таковой иллюзию реальности, Гилберт Селдес называет то, что «кино является первой в истории формой беллетристики, представленной зрительно, такой формой визуальной беллетристики, в которой способ рассказа предвосхищает все потребности зрителя прежде, чем он успевает их осознать. В каком-то смысле подобный способ рассказа уже делает за зрителя всю работу и доставляет ему полное удовлетворение от постоянного чувства божественного всемогущества.

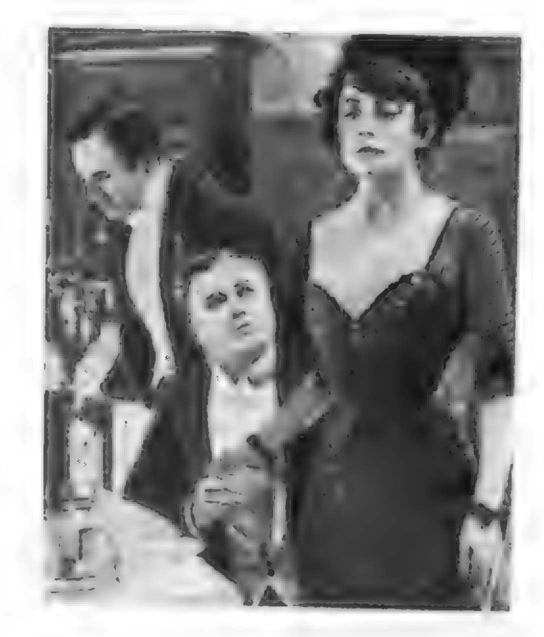
...Я убежден,— продолжает Селдес,— что «иллюзия реальности» или «иллюзия движения» — это только вторичный элемент, хотя он раньше всего бросается в глаза при рассмотрении киноэффекта. Многое другое больше действует на среднего кинозрителя. И первое — кинокамера, которая не только «видит» за аудиторию, но и отбирает то, что должно быть увидено» [24].

Можно соглашаться или не соглашаться с подобным определением первого кинематографического эффекта. Но нельзя не согласиться с Селдесом в том, что именно общедоступность, легкая усвояемость кинематографического зрелища очаровала всех: зрителей всех социальных слоев, возрастов, уровней образования и т. д. И всех стран, куда попал чудодейственный синематограф Люмьера.

...Перенесемся из парижского квартала, описанного Ж.-П. Сартром, в тихую снежную патриархальную Москву, в деревянный флигель в Трехпрудном переулке близ Тверского бульвара, памятника Пушкину и девичьего Страстного монастыря. Трудовая интеллигентная семья, скромный, строгий быт, глава семьи — ученый-подвижник, страстный энтузиаст своего дела. Это — Цветаевы. Через несколько десятилетий одна из сестер вспомнит, как бывало дома теми далекими московскими вечерами:

««Тоска! У тебя тоже? Пойдем в кинематограф!» И мы шли. Иногда попадали на — их было много тогда — полную романтики, сложного сюжета картину с участием Асты Нильсен, актрисы неподражаемого таланта и очарования. Ее худое лицо, острое книзу, огромные темные глаза, всегда трагические роли, высокое мастерство создания образа, полного грации и горечи, мужества вынести все до конца,— в какое чудесное содружество мы попали, зайдя через ненавистное фойе, где столько людей и столько пошлости,— в темную залу с трепетом лунного экрана. Аста Нильсен!

[24] *Gilbert Seldes.* The Public Arts. New York, 1956, p. 7.



Аста Нильсен в фильме «Черная мечта»



Макс Линдер в фильме «Макс женится»

Ее невозможно забыть. И волшебная условность тех лет кинематографического искусства, состоявшая в заколдованном молчании экрана, перешагивание в мир теней, которые сопровождали пояснительные строки,— и постоянное, вдобавок к ним, угадыванье происходящего!

Иногда мы попадали на комедии Макса Линдера. Смех опьянял. Улицы большого города переносили за границу, в детство. Мы возвращались, отвлекшись от себя, от своих печалей, отдохнув хоть на час от размышлений и чувств» [25].

Одна из сестер — юная, еще мало кому известная поэтесса Марина Цветаева. Но, может быть, как раз в тот или сходный вечер в Петербурге первый русский поэт начала века Александр Блок пометил в своей записной книжке: «Вечером — Аста Нильсен» [26], и дальше: «Вечером мы смотрели Асту Нильсен (Soleil — «Бездна»)» [27].

А вот еще одно свидетельство любви, и тоже любви поэта, ближайшего друга Блока — Андрея Белого, статья 1907 г. «Синематограф», опубликованная в журнале московских символистов «Весы»: «С и н е м а т о г р а ф — сколько целомудренной грусти, надежды, сколько воспоминаний при этом слове! Синематограф — чистое, невинное развлечение на сон грядущий после трудового дня! Синематограф — уют, трогательное поучение! Синематограф — предвестие.

Он возвращает нам простые истины, захватанные грязными руками, возвращает человеческое милосердие, незлобивость без всякой теории — просто, улыбчиво.

Синематограф — клуб: здесь соединяются для того, чтобы вывести нравоучение, попутешествовать в Америку, познакомиться с производством табака на Филиппинских островах, посмеяться над глупостью полицейского, повздыхать над продающей себя модисткой, собираются, чтобы встретить знакомых,— все, все, аристократы и демократы, солдаты, студенты, рабочие, курсистки, поэты и проститутки. Он — точка единения людей, разочарованных в возможности литературного любовного единения. Приходят усталые, одинокие — и вдруг соединяются в созерцании жизни, видят, как она многообразна, прекрасна, и уходят, обменявшись друг с другом взглядом случайной, а потому и более всего ценной солидарности: эта солидарность вытекает не из чего-либо предвзятого, а из сущности человеческой натуры. Быть может, одинокие, разочарованные люди только потому и верят в свет, вопреки всему, что они ходят в синематограф. Синематограф возвращает им любовь к жизни.

...Приходит человек, которого обманули люди, предавали и топили друзья,— и вдруг видит, как собака спасает малютку; приходит и задумывается: если зверю не отказано в том, в чем отказано большим, так называемым культурным людям, то несомненно такой отказ — только частное исключение. И вот в человеке совершается мистерия очищения, просветления. Она происходит не под аккомпанемент выкриков о «дерзающей красоте», нет — под звуки разбитого рояля, над которым согнулся какой-нибудь неудачник-тапер или таперша с подвязанной щекой (чаще всего — старая дева), происходит в душе мистерия жизни...» [28]

Постепенно кинематограф входит в русскую литературу как определенный мотив эпохи, начинает осмысливаться не только как бытовое явление, но, так сказать, поэтически. И начинается это в поэзии, которая включает в свою орбиту кинематограф именно как признак современности, как одно из доказательств явных перемен в самой действительности и сознании человека, которые требуют новых форм искусства.

Для символистской (и далее для футуристической) поэзии типично соединение темы кинематографа с урбанизмом, с образом Города с большой буквы, который становится одним из важных новых поэтических мотивов начала века. Было бы неверно приписывать его возникновение только лишь влиянию Верхарна и другим западным влияниям. Этот образ возникает в русской поэзии и вообще литературе раньше, формируясь еще у Гоголя и Достоевского, ширясь по мере того, как в пореформенное время город начинает играть в жизни страны все большую роль, населяется и перенаселяется, давит многоэтажными зданиями с модными гранитными фасадами, покрывается сетью электрических проводов, наполняется лязгом рельс, миганием реклам и уличных огней. Существенным признаком именно декадентского восприятия города является, однако, не сам факт возникновения этого образа, вполне обусловленного реальностью, но некая фантасмагоричность, отчуждение «машинного мира» города от человека, призрачность и смутность впечатлений, охватывающих в городе человека — подавленного, затерянного, угнетенного, теряющего грань между явью и сном.

Конечно, сегодня нам, горожанам второй половины XX в., Петербург и Москва той поры представляются патриархальными, тихими, уютными, а вовсе не теми зловещими вертепами, какие встают из описаний современников. Но их восприятие чутко опе-

---

[25] *А. Цветаева.* Воспоминания. М., «Сов. писатель», 1971, стр. 411.
[26] *Александр Блок.* Записные книжки. М., 1965, стр. 205.
[27] Там же, стр. 224.

[28] *Андрей Белый.* Арабески. М., Мусагет, 1911, стр 465.

режало время, точно схватывало действительную тенденцию, запечатлевая ее трагически.

Именно таковы по настроению ранние урбанистические мотивы вождя старших символистов Вал. Брюсова, звучащие уже в первых его книгах «Третья стража», «Это — я», чтобы получить полное выражение в книге «Городу и миру» (Urbi et Orbi). И если сначала образ города (например, из цикла «В стенах») в определенной степени элегичен и лиричен, то затем, в последующих циклах, он приобретает грозное, апокалиптическое значение, подобное тому грозному и страшному видению, которое встает в знаменитых стихах «Конь блед»:

Улица была — как буря. Толпы проходили,
Словно их преследовал неотвратимый Рок... [29]

Включение «мигающего cinéma» (образ Блока) в эту панораму города XX в. фактически было подготовлено.

Кинематограф и для Брюсова становится компонентом современного быта: «Телефон, автомобиль и кинематограф только за последние десятилетия окончательно вошли в обиход жизни, стали подлинно ее плотью и кровью» [30].

В ранних произведениях О. Мандельштама, особенно в стихах 10-х годов, окружающие поэта картины действительности, петербургского житья-бытья обретают удивительную пластичность, объемность, звучность. Среди этих картин, конечно, находится место и кинематографу. В стихотворении «Кинематограф» дан некий «типовой сюжет» раннего фильма и воспроизводится все та же щемящая, «скудная-скудная обстановка» киносеанса:

Кинематограф. Три скамейки.
Сентиментальная горячка.
Аристократка и богачка
В сетях соперницы-злодейки.

Не удержать любви полета:
Она ни в чем не виновата!
Самоотверженно, как брата,
Любила лейтенанта флота.

А он скитается в пустыне,
Седого графа сын побочный.
Так начинается лубочный
Роман красавицы графини.

[29] *В. Брюсов*. Избр. соч. в 2-х т., т. I. М., ГИХЛ, 1955, стр. 213.
[30] *В. Брюсов*. Избр. соч. в 2-х т., т. II. М., ГИХЛ, 1955, стр. 335.

И в исступленье, как гитана,
Она заламывает руки.
Разлука. Бешеные звуки
Затравленного фортепьяно.

В груди доверчивой и слабой
Еще достаточно отваги
Похитить важные бумаги
Для неприятельского штаба.

И по каштановой аллее
Чудовищный мотор несется.
Стрекочет лента, сердце бьется
Тревожнее и веселее.

В дорожном платье, с саквояжем,
В автомобиле и в вагоне,
Она боится лишь погони,
Сухим измучена миражем.

Какая горькая нелепость:
Цель не оправдывает средства!
Ему — отцовское наследство,
А ей — пожизненная крепость [31].

Можно было бы попытаться найти среди либретто дореволюционных фильмов сюжет, воспроизведенный поэтом. Но даже если это не точный сюжет, а компиляция нескольких или авторская фантазия «на тему», образ киноленты тех лет необычайно точен, как и в знаменитом стихотворении Игоря Северянина «Июльский полдень. Синематограф» (из цикла «Мороженое из сирени»):

Элегантная коляска, в электрическом биенье,
Эластично шелестела по шоссейному песку;
В ней две девственные дамы, в быстротемпном упоенье,
В ало-встречном устремленье — это пчелки к лепестку.
А кругом бежали сосны, идеалы равноправий,
Плыло небо, пело солнце, кувыркался ветерок,
И под шинами мотора пыль дымилась, прыгал гравий,
Совпадала с ветром птичка на дороге без дорог...
У ограды монастырской столбенел зловеще инок,
Слыша в хрупоте коляски звуки «нравственных пропаж...»

[31] *О. М. Мандельштам*. Стихотворения. М.— Л., «Сов. писатель», 1973, стр. 80.

И, с испугом отряхаясь от разбуженных песчинок,
Проклинал безвредным взором шаловливый экипаж.
Хохот, свежий точно море, хохот, жаркий точно
кратер,
Лился лавой из коляски, остывая в выси сфер,
Шелестел молниеносно под колесами фарватер,
И пьянел, вином восторга поощряемый шоффер... [32]

А далее многие посредственные стихотворцы «тиражируют», варьируют и воспроизводят «городскую тему», «урбанистические мотивы» в связи с «кинема», «синема», «двигописью», «жизнописью» (выражение поэта С. Городецкого).

В одной из более поздних статей, названной «Кинематограф и современная поэзия», говорится:

«Кинематография выросла и воспиталась на почве города, а современная поэзия впитала в себя его нездоровый воздух, его пьянящий и сладкий наркоз» [33]. Далее цитируются «кинематографические» стихи разных поэтов, например Вадима Шершеневича, чье стихотворение начинается так:

Прихожу в кинемо; надеваю на душу
Для близоруких очки; сквозь туман
Однобокие вальсы слушаю
И смотрю на экран...,

а заканчивается четверостишием:

Я дивлюсь и сижу удивленно в кресле,
Все это комично, по-детски, сквозь туман.
Все сумасшедшие — и мне весело,
Только не по-вашему, когда я гляжу на экран.

А вот стихотворение «Синематограф» пера г-жи Е. Нагродской, популярного автора «модернизированных» бульварных романов, кстати, немало экранизировавшихся в русском кинематографе 10-х годов:

Я люблю здесь сидеть: так спокойно, темно,
Вальс тягучий мне сон нагоняет...
На стене предо мной световое пятно,
Где картина картину сменяет.
...И мне грезится, будто сквозь мрак и туман
Наши радости, страсти и горе —
Отражаются тоже на яркий экран,
Где-то там — в межпланетном просторе... [34]

[32] *Игорь Северянин*. Стихотворения. Л., 1975, стр. 148.
[33] «Кино-театр», 1918, № 2, стр. 8—10.
[34] «Кинематограф», 1915, № 2, стр. 9.

Символистские мотивы, тема «фантастической действительности» экрана сведены здесь до распродажи, и девальвируется в модные суждения, в салонную дамскую болтовню подлинное и искреннее ощущение кинематографа как некоей новой формы миросозерцания, нового общественного явления.

Пожалуй, это ощущение современников ярче других передал Александр Блок.



Кино в жизни Александра Блока

Если перелистать страницы дневников и записных книжек Александра Александровича Блока, если перечесть его письма и воспоминания о нем, можно убедиться, что кинематограф занимал в жизни поэта определенное место и был предметом его постоянного внимания. Дневники, записные книжки, письма полны заметками: «вечером поздно мы в кинематографе», «ночная тревога после кинематографа», «гуляем и заходим в кинематограф», «вечером cinéma» и т. д. и т. п. Были периоды (1908, весна 1914 г.), когда Блок ходил в кинематограф по нескольку раз в неделю. В письмах поэта содержатся глубокие мысли о кино. Сохранились свидетельства и непосредственных деловых переговоров Блока с кинематографистами, неосуществленных сценарных замыслов поэта.

К сожалению, тема «Блок и кино», важная не только для истории русской культуры, но и для характеристики творчества поэта, пока не привлекла внимания блоковедов. Историки кино раньше почувствовали к ней интерес. В довоенном еще исследовании кино о любви поэта к кинематографу упоминал Н. М. Иезуитов.

В. В. Вишневский, увлеченный собиратель материалов по истории отечественного киноискусства, готовил публикацию о Блоке и кинематографе. Тонкие замечания о взаимоотношениях поэта с киноискусством высказал В. Лакшин, опубликовавший письмо А. А. Блока к А. А. Санину («Искусство кино», 1956, № 5) [35].

Первые кинематографические впечатления и первые упоминания Блока о кино относятся к 1904 г. 21 ноября в открытке к Е. П. Иванову — одному из самых близких и неизменно им любимых друзей — А. А. Блок пишет: «Вчера я пошел к вам. Вне-

[35] Подробнее в нашей статье «Кинематограф в жизни Александра Блока». Сб. «Из истории кино. Материалы и документы», вып. 9. М., «Искусство», 1974, стр. 124—146.

запно увидел кинематограф на Литейной. Вошел и смотрел около часу вертящиеся картинки. Чувствуя в этом некоторый символизм, решусь все-таки еще перешагнуть все препятствия, какие будут преследовать до Николаевской. Говорю это даже вовсе не шутя. Тут есть какая-то городская тайна — в непропускании... Проскользнуть лучше всего, надув самого себя. О, Город...» [36]

Впоследствии в своих мемуарах Е. П. Иванов вернулся к этому письму и поставил его в определенный биографический и творческий контекст. 1904 год — время первого слома, кризиса в миросозерцании поэта, ясно обозначенного переходом от светлых поэтических циклов первого тома к «демоническому» второму тому, от Прекрасной Дамы к Незнакомке, от розовых зорь Шахматова и белых теремов Москвы — к Петербургу.

«Любовь к нашему городу Петра не узнавала еще себя, но была уже в нем тогда,— вспоминает Е. П. Иванов.— Он «бродил» по городу и особенно окраинам его; к городу, к брегам вод его «невольно влекла его неведомая сила»... В душе он не считал еще себя тогда «городским» и наш семейный угол принимал как «не-город», мы и жили-то как бы не в городе: Николаевская улица в нашей стороне, «у бегов», была широка, пустынна и тиха, не походя на беснующийся «центр» города, где уже начинали плодиться «вертушки» — «пустышки» кинематографов, своими «вертящимися картинками» жизни запойно завлекая прохожих, как питейные дома» [37].

Итак, кинематограф входит и к Блоку вместе с городом, с городской гарью, обманом, оловянными кровлями, балаганчиком, переулками, мерцаньем, электрическим сном наяву и т. д.— т. е. всем комплексом новых образов и мотивов, преобладающих в лирике 1904—1906 гг. Прямая связь между блоковским постижением «городской тайны» и кинематографом подмечена Е. П. Ивановым очень точно, впрочем и сам Блок говорит о том недвусмысленно. Интересно, что навсегда тема кинематографа останется для поэта неотрывной именно от Петербурга, неотделимой мелодией его города. За редчайшими исключениями все записи, раздумья, соприкосновения поэта с кинематографом относятся к петербургским периодам жизни Блока. Эти же мотивы можно наблюдать уже десятилетием раньше у старших символистов. Собственно говоря, путь поэта, обусловленный житейскими биографическими обстоятельствами (в частности, детством в шахматовской усадьбе Бекетовых и юностью, озаренной «видением Прекрасной Дамы» — девушки «из-за зубчатых темных елей» соседней бобловской усадьбы — Л. Д. Менделеевой), при внимательном взгляде оказывается путем типическим для русской поэзии на рубеже веков. Совершенно так же, от полудетских «Часов дней» и «Мгновений», от придуманных экзотических стихов «На журчащей Годавери» шел к своему «городу», «Коню блед», «Urbi et Orbi» Брюсов, а раньше Случевский и Фофанов. И дело здесь не в поэтической традиции, не в подражании вторых первым, но в само́й действительности, в ходе времени, вырывающего этих последних поэтов XIX в., этих мальчиков из дворянских гнезд и московских профессорских квартир, кидающего их в водоворот города с мигающими огнями cinéma, а потом — в окопы русско-японской и первой мировой войн, в колонны политических демонстрантов.

Очень скоро в сознании Блока кинематограф из новинки — «капкана», из «городской тайны» переходит в орбиту обычного томительного петербургского дня, в «тихое сумасшествие» суеты сует. Так включен он, например, в стихотворение 1914 г.:

День проходил, как всегда:
В сумасшествии тихом...
Критик, громя *футуризм*,
Символизмом шпынил,
Заключив *реализмом.*

<...>

...В кинематографе вечером
Знатный барон целовался
Под пальмой
С барышней низкого званья,
Ее до себя возвышая...
Все было в отменном порядке [38].

Нетрудно увидеть в этом стихотворении «автобиографическую», бытовую зарисовку обычного, рядового петербургского дня поэта — «кинематограф вечером» такое же свидетельство «отменного порядка», как бесконечные разглагольствования друзей, как звонки телефона, как розы от поклонниц и рукописи от графоманов. Но это уже 1914 год. А «вертящиеся картинки» кинематографа Блок приметил целым десятилетием раньше, в 1904 г.

Отношение Блока к кинематографу с самого начала двойственно, как и его отношение к «городу» вообще. Если для Иванова «пустышки» — «вертушки» кинематографов подобны «питейным до-

---

[36] Письма Александра Блока к Е. П. Иванову. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1936, стр. 31—32.

[37] Воспоминания и записи Евгения Иванова об Александре Блоке. Блоковский сборник. Тарту, 1964, стр. 365, 380.

[38] *Александр Блок.* Собр. соч. в 8 т., т. III. М., ГИХЛ, 1960, стр. 50.

мам», целиком принадлежат мертвящей, «кукольной», «продавшей душу черту» городской толчее, царству «пустышек-автоматов», позорищу, балагану, то в записях Блока о кино ирония смешана с определенной любовью, симпатией, дружелюбием.

О том же свидетельствуют и постоянство, и частота походов в кинематограф. Об одном из таких походов рассказывает в своих увлекательных воспоминаниях В. П. Веригина, актриса Театра Комиссаржевской, друг Любови Дмитриевны Блок и всего блоковского дома. Речь идет о 1909 г.

«Случалось, что Александр Александрович бывал веселым. В ту пору он изощрялся в стиле Ната Пинкертона. Например, приглашая нас с Любовью Дмитриевной в кинематограф на Петербургскую сторону, говорил: «Пойдемте через Темзу в Сити», а однажды, когда мы втроем шли по мосту через «Темзу» и впереди нас оказался пьяный оборванец, едва державшийся на ногах, Блок повернул ко мне голову и спросил с необыкновенно значительной интонацией: «Вы не находите, что от этого джентльмена сильно пахнет виски?» В кинематографе Александр Александрович продолжал с нами разговаривать в том же духе, мы смеялись и почти совершенно не обращали внимания на экран. Возвратились домой очень веселые. За чаем Блок предложил мне переписываться и тотчас же написал письмо, которое, к сожалению, пропало. Помню из него только несколько строчек; начиналось оно следующими словами:

«Дорогая моя! Сегодня приходил зет! Я ответил ему ударом кулака по столу...» Дальше шли намеки на какие-то таинственные события и ни с того, ни с сего фраза «NN падает в непрестанные обмороки». Кончалось письмо так: «Сегодня вечером я приеду за тобой на своем автомобиле в Лештуков переулок (там было совершено какое-то преступление) и мы отправимся на мои золотые прииски. Постарайся обмануть тетку... Твой Александр Блок» [39].

Свидетельство В. П. Веригиной чрезвычайно любопытно. Прежде всего тем, что в приведенном ею шуточном письме Блока предстает еще одна «модель» раннего фильма, «сконструированная» поэтом по законам тогдашнего экрана. Это — детектив, наподобие прославленного фейадовского «Фантомаса» (кстати, пользовавшегося в России большим успехом) или своеобразной воображаемой экранизации знаменитых книжных выпусков Ната Пинкертона.

[39] *В. П. Веригина.* Воспоминания об Александре Блоке.— Труды по русской и славянской филологии, IV. Тарту, 1961, стр. 349. Подробнее об этом в нашей статье «Кинематограф в жизни Александра Блока». Сб. «Из истории кино. Материалы и документы», вып. 9.

Другая модель — психологической драмы — предстает перед нами в процитированном стихотворении «День проходил, как всегда: в сумасшествии тихом» («знатный барон» и «девушка низкого званья», сходная с приведенными из О. Мандельштама и И. Северянина).

Среди подобных «моделей» типических ранних кинокартин, возникающих в стихах, статьях, рассказах 10-х годов, детектив, сочиненный Блоком и пересказанный В. П. Веригиной, интересен еще и прямой, непосредственной своей связью с «натпинкертоновщиной», «сыщицкой литературой», засилие которой начинало не на шутку волновать и большую литературу, и наиболее чутких ее представителей, и серьезных литературных критиков. В 1908 г. была издана и в 1910 г. переиздана замечательная работа Корнея Чуковского «Нат Пинкертон и современная литература» (о ней подробнее речь пойдет дальше).

Не разделяя гневного пафоса статьи К. И. Чуковского, хотя и отлично видя всю пошлость фабрично-кинематографической продукции, Блок не только иронизировал и подтрунивал над кинематографическим «знатным бароном» из-под пальмы и таинственным «зетом». В записях и письмах 1907—1908 гг.— отзвуки раздумий о кинематографе. Вот, например, записные книжки двадцатая и двадцать первая, март — июль 1908 г.

«*6 марта.* ...На полотне кинематографа тореадор дерется с соперником. Женский голос: «Мужчины всегда дерутся»...

18 марта. Об элементах будущей драмы в современной драматургии (герой и т. д.). О том, что кинематограф *не* заменит. О слабых ростках и больших обещаниях. Кинематограф — забвение, искусство — напоминание».

«*26 апреля.* Кит[айский фонар]ик [40].

Один — с чудовищно узкой головой. Усики. Ежик.

Другой — кудрявец, зубочистка.

А третий — синий воротник (или зеленый?)...» [41]

Книжка № 23, сентябрь—ноябрь 1908 г.

«Написать:

...Умирающий театр — пьеска. ...Театр и кинематограф» [42].

В письме к матери от 26 октября 1908 г.: «Кинематограф занимает тоже — лучшая замена покойного театра» [43].

В письме к матери от 5—6 декабря 1908 г.

«Оттепель. Петербург и кинематографы мне опять нравятся» [44].

[40] Речь идет о кинематографе «Китайский домик» на Садовой ул.
[41] *Александр Блок.* Записные книжки, стр. 103—105.
[42] Там же, стр. 117.
[43] *Александр Блок.* Соч. в 8 т., т. VIII. М., 1961, стр. 256.
[44] Там же, стр. 259.

В дневнике от 6 декабря 1912 г.:

«Вечером — и вчера и сегодня — уличные «миниатюры» с кинематографом,— живее многого театрального» [45].

М. А. Бекетова, тетка поэта, рассказывает в своих мемуарах: «Кинематограф он всегда любил и ходил туда и один, и с Любовью Дмитриевной, которая увлекалась этой забавой не меньше его. Но Александр Александрович не любил нарядных кинематографов с роскошным помещением и чистой публикой. Он терпеть не мог всяких «Паризиан» и «Soleil» по тем же причинам, по которым не любил Невского и Морской. Здесь держался по преимуществу тот самый слой сытой буржуазии, золотой молодежи, богатеньких инженеров и аристократов, который был ему до нельзя противен и получил насмешливое прозвание «подонки общества»... Ал. Ал. любил забираться в какое-нибудь захолустье на Петербургской стороне или на Английском проспекте (вблизи своей квартиры), туда, где толпится разношерстная публика, не нарядная, не сытая и наивно-впечатлительная — и сам предавался игре кинематографа с каким-то особым детским любопытством и радостью» [46].

Итак, «умирающий театр» (в упомянутой Блоком «пьеске» должны были действовать: Режиссер-Время, Старик актер в роли Гамлета; Режиссер-Время говорил: «Нам нечего скрывать друг от друга. Вся наша труппа стара, и сам я старше всех» [47]). И — не так уж далеко, на Большом проспекте на Петербургской, в Луна-Парке на Офицерской, на Садовой, на Английском проспекте [48] — живая, непосредственная, увлекательная «забава» — кинематограф. Однако постоянства в отношении к кино у Блока нет, отношение это меняется, за разочарованием может последовать новое увлечение и т. д. Обдумывая статью «Театр и кинематограф», Блок может через несколько лет заявить, что «кинематограф, по-моему, ничего общего с театром не имеет, ... потому и разговоры «о кинематографе и театре», которые были одно время в моде, казались мне нереальными» [49]. Может сравнивать кинематограф со сценой, отдавая ему предпочтение и думая, что заменит и что не заменит он в будущем, но тут же может выводить его вообще за пределы искусства, в область «забавы», «мимолетных мелочей»,— как в известном стихотворении 1909 г.:

Искусство — ноша на плечах,
Зато как мы, поэты, ценим
Жизнь в мимолетных мелочах!
Как сладостно предаться лени,
Почувствовать, как в жилах кровь
Переливается певуче,
Бросающую в жар любовь
Поймать за тучкою летучей
И грезить, будто жизнь сама
Встает во всем шампанском блеске,
В мурлыкающем нежно треске
Мигающего cinéma! [50]

Отношение Блока к кинематографу (как и вообще к жизненным явлениям) открыто, свободно, меняется в зависимости от новых впечатлений, которые пополняются постоянно, так как кинематограф вошел в жизнь Блока прочно.

«Я долго любил кинематограф таким, каков он был; потом стал охладевать — уж очень крепко захватила его в свои руки обывательщина и пошлость «великосветских» и т. п. сюжетов» [51],— писал А. А. Блок позднее, уже в 1918 г.

Но несколькими годами раньше поэту пришлось непосредственно соприкоснуться с обывательщиной и пошлостью кинематографа. Первый эпизод относится к 1913 г. Приехав из Франции в Шахматово и ожидая со дня на день Л. Д. Блок, он получил от нее из Петербурга письмо от 12 августа. Любовь Дмитриевна писала:

«...Сначала хочу тебе сказать, что я приглашена сниматься в кинематографе, и даже не с меня «деньги» берут, а мне дадут на первый раз 25 (рублей, рублей, а не копеек!). Не знаю еще когда — и от того не уезжаю. Мейерхольд же очень просит «Розу и крест» для Александринского театра» [52].

В ответ А. А. Блок послал Любови Дмитриевне достаточно резкое письмо:

«...Здесь мне кажется очень странным то, что ты постоянно ездишь в какие-то Бердичевы (точно глупый сон). Иногда бывает от этого и грустно и тяжело. Мне и кинематограф не особенно нравится, надеюсь только, что, если ...предложат тебе представить что-нибудь непристойное, ты откажешься... Твое письмо о Мейерхольде как-то не произвело на меня впечатления, показалось

---

[45] *Александр Блок*. Соч., т. VII. М., 1961, стр. 190.
[46] *М. А. Бекетова*. Александр Блок. Пг., 1922, стр. 260—261.
[47] *Александр Блок*. Записные книжки, стр. 113.
[48] Некоторые кинотеатры (на Садовой, на Большом проспекте) действуют и сегодня.
[49] *Александр Блок*. Соч., т. VII, стр. 515.

[50] *Александр Блок*. Соч., т. VIII, стр. 515.
[51] *А. Блок*. Лирика. М., 1964, стр. 115.
[52] ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 164.

устаревшим. ...Ты не думай, что я все это пишу под влиянием злости или какого-либо аффекта. Нет, я просто мысленно пробуждаюсь, и многое возвращается в мою голову, только не возвращаются вовсе все эти странные понятия о том, что есть «новый театр», что есть кризис в сценическом искусстве, что есть разница будто бы в «идеях» разных модных режиссеров и т. д. и т. д. Точно все это я видел в детстве во сне; сначала это была милая чепуха с мистическими оттенками, потом осталась голая чепуха, потом о ней все режиссеры написали книги, которые начали злить,— а теперь... ей богу, все это прошло безвозвратно, и книги, и «опыты», и «студии», и осталось прежнее деление людей на людей с головой и сердцем и людей без сердца и без головы» [53].

Л. Д. Блок 25 августа немедленно отвечает в тоне добродушном и примирительном, как бы опуская все выпады Блока: «...«все правильно» для тебя. А у меня все не так; сегодня я снималась в кинематографе, и мне было очень интересно и весело, а сейчас вечером приятное, приятное чувство, что «работала» ...Я рада, что ты пишешь мне такое письмо, что хочешь много мне сказать, а поверь — это мне на пользу, не прямо, не сразу, а окажет свое действие на меня.

...Я представляла сегодня хорошую деревенскую девушку, обманутую барином, которого она любит. Ездили снимать в Лигово; это звучит ужасно для тебя, как и для меня сначала. Оказывается, напрасно, оно совсем хорошее, совсем русские березовые рощи, парк большой, старый, и заброшенный барский дом с «ахитактурой» и полуразбитыми статуями, мраморными скамейками... и семейством премиленьких, белых — ну, хоть и не зайцев, но кроликов, в одной из комнат первого этажа, где я играла. Выехали рано утром, вернулись только около пяти. Играть страшно, но очень увлекательно. К сожалению, день был пасмурный, и м. б. ничего не вышло. Как только я сыграла первую картину, все стали вдруг со мной особенно предупредительны и вежливы — это мне придало много смелости для дальнейшего. Теперь кончены только сцены на воздухе, а главные в комнатах будут сниматься в П-б-ге, на этой неделе... Теперь я уже не завишу от себя, надо кончить начатую пьесу. Если только не поздно буду свободной, непременно приеду» [54].

Следов картины, где снималась Л. Д. Блок, обнаружить не удалось. По-видимому, действительно «ничего не получилось». Судя по описанию (кстати, это описание ранней кинематографической съемки на натуре интересно и может быть введено в киноведческий обиход), это была вполне обычная «бытовая драма» из «деревенской жизни». Блока восторги Любови Дмитриевны никак не тронули, и он продолжал быть недоволен ее «ребячествами», «бердичевыми и кинематографами», считая все это «пошлостью». В. П. Веригина рассказала нам, что Л. Д. Блок и она решили сниматься в кинематографе для того, чтобы потом посмотреть на себя в киноленте и иметь возможность видеть запечатленными свои актерские недостатки — т. е. из интереса чисто профессионального, однако А. А. Блок отнесся к этому неодобрительно [55].

Весна 1914 г.— одна из ярких «кинематографических вспышек» в жизни поэта. Его прогулки с Л. А. Дельмас по вечернему городу, по окраинам почти каждодневно не обходятся без кинематографа. Дневниковые записи полны упоминаний о кино.

Они становятся все более серьезными, утрачивают частую ироническую (пусть и любовную!) интонацию ранних лет. А. А. Блок — вслед за М. Горьким — один из первых русских художников, который начал воспринимать и осмысливать кино эстетически, с точки зрения самого кино, его специфики, т. е. заинтересовался кинематографом не только как «рассеивателем идей» или «просветителем бедноты», но как новым эстетическим видом зрелища, предугадывая его художественные возможности. Это очень важно подчеркнуть. Высказывания Блока, относящиеся к 1916—1918 гг., весьма серьезны и содержат тонкие, прозорливые наблюдения, свидетельствующие о внимании поэта к экрану и связанные с определенным кругом его художественных идей, пристрастий, вкусов в искусстве.

В театре Блок любил добротную «прозу», реализм Московского Художественного театра. Как это на первый взгляд ни странно для автора лирических драм, казалось бы, навеки соединенных с совсем иным направлением в сценическом искусстве,— это так. Размышлениями об этом полны дневники и записные книжки Блока.

«Люблю в «Онегине», чтоб сжалось сердце от крепостного права. Люблю деревянный квадратный чан для собирания дождевой воды на крыше над аптечкой возле Plaza de Toros в Севилье (музыкальная драма — «Кармен»). Меня не развлекают, а мне помогают мелочи (кресла, уюты, вещи) в чеховских пьесах (и в «Кармен», например, тоже).

Очень люблю *психологию* — в театре. И вообще, чтобы было питательно» [56].

А начинают эту очень существенную для Блока запись слова: «Искусство — радий (очень малые количества). Оно способно ра-

[53] *Александр Блок.* Соч., т. VIII, стр. 426—427.
[54] ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 164.

[55] Беседа с В. П. Веригиной, записанная автором 13 апреля 1969 г. на магн. ленту для телепередачи «Русские писатели и кино» (Архив Центрального телевидения).
[56] *Александр Блок.* Записные книжки, стр. 214.

диоактировать все — самое тяжелое, самое грубое, самое натуральное: мысли, тенденции, «переживания», чувства, быт. Радиоактированью поддается именно *живое*, следовательно грубое, мертвого просветить нельзя» [57].

Такое чувство бытовой, реалистической детали прямо подводило к кинематографу. Причем уже к тому кинематографу-искусству, которое способно выражать заветное и говорить о нем всерьез, так, как говорят литература, театр.

1916 год. Московский Художественный театр ставит драму «Роза и крест». Блок придает постановке большое значение. Роль Изоры предназначается О. В. Гзовской, которая в это же время начала сниматься в кино.

19 мая 1916 г. Блок записывает: «Первую половину дня я писал [58]. Днем мы с И. Н. Купреяновым были на Офицерской (я хотел видеть Гзовскую и Шахалова). В игре Гзовской есть искусство. Умеренность и благородство (сравнительно) обличают Московский Художественный театр. Это — новый период кинематографа, который теперь пойдет, вероятно, по России — наряду с первым, посвященным главным образом быстрому движению. Здесь много внимания обращено на психологию (пока еще часто неудачно). Письма пишут долго и т. д.» [59].

Запись от 26 мая: «Гзовская в «Маре Крамской» (вчера в кинематографе). Все плохо, кроме сцены в притоне. «Характерная» актриса. Изоре придать простонародные черты. Пишу Гзовской» [60].

И в письме к О. В. Гзовской от 26 мая: «Вчера, идя по улице, вдруг вижу: «Мара Крамская». Я зашел. ...Экран плохой, куски ленты, вероятно, вырезаны. Вижу Вас на лошади и в шарабане, и все — что-то не то; думаю — не буду писать Вам об этом; какая-то неуверенность, напряженность, нарочитость: играет Ольга Владимировна, то не вся, а в каждом отрывке играет только часть ее, другие молчат. Есть кинематографическая неопытность. Только местами все та же *мера*, умеренность выражения чувств и строго *свое*, свои оттенки. Кончается чтение письма (прекрасна *мера* — только брови и шаг вперед мимо стола). И вдруг — эпилог в «притоне». Тут я вспомнил мгновенно слова Константина Сергеевича о том, что «шалость» и есть в Вас настоящее... Глубоко мудро сказать, что Вы — «характерная» актриса в лучшем смысле, т. е. в том смысле, что «характерность» есть как бы почва, земля, что-то душистое ...сто́ит «расшалиться» — и все по-другому

[57] *Александр Блок*. Записные книжки, стр. 214.
[58] Речь идет о поэме «Возмездие».
[59] *Александр Блок*. Записные книжки, стр. 300—301.
[60] Там же, стр. 302.

(«о, художница», замечаю я от себя, перескакивая через несколько мыслей, может быть невнятно даже: «Вы сами не знаете, какую трагедию переживаете: все ту же, ту же, нашу общую, художническую: *играете* ...говоря о жизни»).

В притоне: это припухшее лицо, эти несмотрящие глаза, опустившиеся, жалкие веки; какая-то циничная фраза, грубо брошенная в сторону; как бросилась и заслонила, как упала на стол. Вот — почти совершенное создание *искусства*...

«Расшалитесь», придайте Изоре несколько «простонародных» черт; и все найдете тогда; найдете все испанские скачки из одного чувства в другое... Недаром же и образ Мары в притоне и даже простую шалость — имитацию аристократки — можно углубить до бесконечности: такую богатую пищу воображению даете Вы несколькими незначащими штрихами» [61].

В этом письме примечателен и анализ кинематографической игры — так в 1916 г. о кинематографе еще не писали или писали редко. Примечательна и прямая связь, которую устанавливает Блок между работой актрисы в кино и в театре,— это уж и вовсе редко для той поры, когда съемки в кино, особенно во МХТ, почитались чем-то в лучшем случае несерьезным и к настоящему искусству отношения не имеющим.

В сохранившихся от этого времени письмах О. В. Гзовской к А. А. Блоку речь о кинематографе идет постоянно.

В письме от мая 1916 г.: «...Я так много работала это время, что совершенно мертвая к вечеру, усталая, я не могла собрать своих мыслей; работа моя сейчас была ужасная: кинематограф, обожженные глаза к вечеру отнимали возможность писать. «Розу» мы репетировали мою раз один только» [62]. И далее: «Я вернусь на минуту к «кино». Я рада, что Вы пошли меня смотреть, пойдете еще. Я скоро другое еще буду играть, тогда Вас предупрежу, где и когда пойдет лента» [63].

2 сентября 1918 г. Блок помечает в записной книжке: «Письмо от Санина А. А. с предложением написать сценарий для фирмы «Русь» (Москва)». С А. А. Саниным Блок был знаком по Московскому Художественному театру, уважал и ценил его как помощника К. С. Станиславского. Санин 16(29) августа писал:

«Дорогой Александр Александрович!

Жестокие условия жизни бросили меня в кинематограф... Не жалею, что я взялся за эту работу. Я всегда любил широкую аудиторию, ныне считаю необходимым говорить с толпой и в

[61] *Александр Блок*. Соч., т. VIII, стр. 461—462.
[62] ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 212.
[63] Там же.

самую ее гущу бросать и правду, и красоту, и семена человечности ...Здесь в «Руси» чудесные люди, широкие, добрые, любящие и искусство, и литературу, и Россию, и ее будущее. С ними приятно и любо работать. Нет ли у Вас, дорогой Александр Александрович, чего-либо *готового* для кино, или нет ли у Вас *мысли, позыва* написать что-либо для кино — Вы можете это сделать и красиво, и глубоко, и значительно, и мистически-захватывающе...» [64]

На это предложение А. А. Блок ответил письмом 10 сентября 1918 г., представляющим особо интересный документ. Признаваясь в охлаждении к кинематографу, Блок пишет: «Но ведь двигатель — все двигатель, и лента — все лента. К ним ничего не пристает. Актеру, воспитанному на Шпажинском, нельзя дать Шекспира, а механике все можно вверить, надо только суметь воспользоваться именно ее услугами и не утруждать колес и рычагов тем, что они сами все равно брезгливо откинут, не перемолов, а только поломавшись» [65].

По поводу собственных возможностей в кинематографе А. А. Блок говорит: «Готового для экрана у меня ничего нет, но я не раз думал писать для него; чувствую, однако, всегда, что для этого надо найти в себе новую технику.

...Надо время, чтобы сосредоточиться на этом. Ближайшим образом я хотел бы узнать от Вас, дорогой Александр Акимович: 1) чего Вы ждете от меня? Обработки ли какого-нибудь литературного сюжета из известных или моего собственного? Истории, фантастики, психологии? — Самому мне разное брезжится» [66].

А. А. Санин немедленно отвечает большим письмом (16)3 сентября:

«Дорогой, славный Александр Александрович!

Спасибо большое за живой отклик. Спешу вновь бросить Вам несколько мыслей. Прежде всего о здешних людях, о здешней атмосфере. Хозяев тут двое — Михаил Семенович Трофимов и Моисей Никифорович Алейников. Сочетание случайное, но и удивительно удачное... Трофимов — самородок, начинал «с мальчиков», талантом, умом, кипучей энергией вышел в люди. Настоящая «натура». Смесь широты, огня, размаха богатырского с какой-то застенчивостью, чисто славянской скромностью и мягкостью. Я изверился в русского человека за последние месяцы, но, встретившись с Трофимовым, вновь поверил и в русскую натуру, и в настоящее, и будущее России. Алейников — инженер, мягкий, вдумчивый, истинно культурный человек. И как они добавляют друг друга — у одного все — талантливо, все по интуиции, у другого все взвешено, все добыто разумом и пытливостью. Любят здесь искусство, литературу, всякое проявление «таланта» и «талантливого» ужасно, и в этом смысле — для нас, пролетариев, работников-батраков, это золотое дно».

Далее следует подробное описание материальных условий работы, цифры гонорара, аванса и пр.

«...Я втянул сюда Качалова. И для него (он *впервые* здесь выступит в кинокартине) ищу материала. Что ему дать? Чего мне от Вас хочется. Вообще Вы правы. Здесь особая техника, особый подход — но для талантливого человека, как Вы, не вижу ни трудности, ни опасности... Вещь должна быть частей в 5, 6. Сцен для снимания не более 80, 90. Каждая сцена (ну, какая-то там встреча, какое-то убийство на пиру) еще дробится на 2, 3 картины. Женя Чириков оказался слишком «повествовательным» [67], дав мне отличный сценарий (я его кончил), закатил мне 172 сцены. Умереть!! Это — на 2 самостоятельных сюжета!! Так вот это о внешних рамках вещи. Она должна быть сверх своей внутренней компактности, так же сжата внутренне, так же *интенсивно драматична*. Кинематограф должен держать зрителя властно, захватывать интересом, приковывать его к экрану. Есть два пути. Взять Вам тему историческую. Дать Качалову трагическую роль. Он замечательно играл Цезаря. Дать ему какого-то византийского царя, убийцу. Я не знаю... Кончить на арене цирка, со зверями... Какого-то Гелиогабалла, черт его знает... Но для Блока — это неинтересно. Для Блока — символиста, мистика, мыслителя и поэта. Я говорю вперед — дорогой Александр Александрович, я не даю Вам темы, не смею ее давать, я порю чепуху, но если мне удастся толкнуть Вашу фантазию, Вашу волю на работу — я буду счастлив. Напишите какую-то легенду о человеческом счастье в разные эпохи, по числу частей 5, 6 (а может быть, и больше, но тогда каждая часть будет меньше). Начните с рая, ада, где хотите (как в «Каине»), идите через века (поле громадное — цензуры не существует!), дойдите до будущего — Вы — пророк, мистик!! Поставьте какие-то символические образы в центре — «человека» (человечество), «женщину» (счастье), тысячу грехов, перипетии трагического шествия человека к решению великих нравственных проблем. Пусть этот человек меняет во все века свои личины, дайте этой роли громадное развитие. Может быть, это роль для Качалова. А может быть, есть еще символ «несчастья» в образе тоже человека. Образ этот меняется во все эпохи,

[64] ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 2, ед. хр. 61.
[65] *А. А. Блок*. Соч., т. VIII, стр. 515—516.
[66] Там же.
[67] Е. Н. Чириков — автор сценария «Девьи горы».

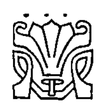
и это роль для Качалова. Тогда «человека» и «счастье» отдадим другому актеру и актрисе. А может быть у Вас найдутся темы чисто мистериальные. Делайте, что хотите,— вдохновляйтесь, немедленно мне пишете, берите деньги и начинайте, мой дорогой, работать себе на пользу, а нам на радость и на художественное удовлетворение...»[68]

На следующем листе: «Я сейчас кончил письмо и думаю. Авансу *больше* дадут, только возьмитесь за дело — такие люди, такая ширь и души, и в отношениях к людям. Затем забыл Вам, дорогой Александр Александрович, еще сказать. Служит здесь и Гзовская. Вот и думаю, что она — «счастье», какой-то «гений жизни», а Качалов — ее проклятие, ее несчастье всегда, везде, во все века в будущем... А может быть Вас осенят совсем новые мысли, планы, фантазии.

Господь с Вами!!
Весь Ваш *А. Санин*»[69].

На письме А. А. Санина рукой Блока пометка: получено 25.IX, отв. 5.X и запись от 5.X — «писал Санину». Следовательно, существовал и ответ Блока на это письмо, к сожалению, пока не обнаруженный.

Но после «Двенадцати» и «Скифов», созданных в январе, после очерка «Катилина», законченного в мае,— в 1918 г. Блок не писал. Не написал он и обещанного «Руси» сценария. Сценарий этот остался лишь смутным замыслом, последним явлением «вертящихся картинок» кинематографа в жизни поэта.



Театр и «чудесный Кинемо»

«Умирающий театр» — так назвал свою шуточную пьеску Блок. Думал ли он, что «смерть театра» и «Смерть театру!» скоро будут провозглашаться совсем без шуток? Что слово «театральный» станет самым ругательным для экрана? Предполагали ли те, кто сравнивал новый электротеатр с древним театральным зрелищем, что начинается между ними почти вековая холодная война — то открытая вражда, как в бурные 20-е годы самоопределения киноискусства, то затаенная антипатия, как в 30-е, когда звук, придя

[68] ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 2, ед. хр. 61.
[69] Там же.

в кино, поневоле сблизил экран со сценой? Рассчитывали ли эссеисты 900-х годов, первыми противопоставившие кино и театр, что их слова, часто необдуманные, будут вновь и вновь повторяться, трактоваться и постепенно станут едва ли не аксиомами теории кино?

Пожалуй, только в наши дни, в 70-е годы, можно, наконец, сказать твердо: война окончена. Перманентно-конфликтная ситуация разрядилась (или имеет все условия для разрядки) благодаря появлению «третьего». Последний триумфатор — телевизионный экран — не только ввел бывших соперников в заново образовавшийся ряд современных зрелищных, аудиовизуальных искусств, но и открыл возможности их увлекательного будущего синтеза. Сегодня тема «кино и театр» актуализировалась как «театр, кино, телевидение», сохраняя историческую значительность и продолжая быть открытой, хотя сопоставления кино с театром многочисленны.

И последнее естественно. Потому что специфика киноискусства и на практике и в теории формировалась *относительно театра*. Даже в том несомненном большинстве случаев, когда сцена была для первых кинематографистов злейшим врагом и жупелом, когда в поисках себя экран страстно от нее открещивался и мучительно преодолевал приоритет театра — искусства-родственника и искусства-антипода. «Незаконнорожденный» тайно завидовал престижу театра, старался подражать ему в солидности. С другой стороны, и театр был вовсе не безразличен к бурному распространению кинематографа, а потом к жестокой и длительной осаде своей тысячелетней крепости. Словом, с самого начала, с первых шагов кино отношения складывались драматично, сложно.

И уже в ранний период, который мы рассматриваем, эти взаимоотношения двух искусств — древнейшего и самого молодого — могли бы дать материал для драматической повести. Здесь можно было бы рассказать, как ревниво относился К. С. Станиславский к кинематографическим «гастролям» актеров Художественного театра и Первой студии. И сколь обидным казалось кинематографистам тогдашнее мнение театральных корифеев (как Станиславский, Южин-Сумбатов и некоторые другие), что экран — не самостоятельное искусство с огромным будущим, но лишь техническое средство репродуцирования и тиражирования спектакля. Можно было бы найти объяснения и тому, что многие видные деятели театра, наоборот, были осторожны в суждениях о кинематографе, присматривались, выжидали. Характерно и то, что суждения были изменчивы, капризны, колебались. Известие, что К. С. Станиславскому понравилась кинокартина «Кармен», что создатель «системы» воспитания актера наказал всем ученикам

своим ее посмотреть и даже решил открыть при студии МХТ «отдел светотворчества»,— передавалось из уст в уста и стало красивой легендой раннего кинематографа. Много увлекательных материалов, еще не обследованных и не осмысленных ни театроведами, ни киноведами, таит в себе параллельная история двух искусств. Но кинематографические работы театральных режиссеров и артистов, оказавшись между двумя «ведениями» (или — ведомствами), не изучаются и, как правило, не входят в их литературные портреты, в статьи и книги о них. А среди тех, кто пошел в киноателье и павильоны кинофабрик, пока велись споры, что же это за зрелище такое — электрический театр,— были, между прочим, Варламов, Давыдов, Мейерхольд, Вахтангов, Таиров, Сушкевич, Пашенная, Блюменталь-Тамарина, Германова, Гзовская, Коонен, Коренева и многие, многие другие. Не говоря уже о Ф. И. Шаляпине, решившемся сниматься в кино, лишаясь своей главной силы — голоса. Правда, скажем, «Портрет Дориана Грея» [70], поставленный Мейерхольдом, «Мертвец» в постановке Таирова и целый ряд других существенных фильмов не сохранились. Но ведь не сохраняется и спектакль! Однако, тщательно реконструируя и воссоздавая сценические творения ушедших мастеров, историки театра еще не встали на путь «синхронизации» и не включили в биографии, в историю русской режиссуры территорию кинематографа.

Как ни богата, ни увлекательна история первых встреч экрана и сцены, в этой книге она специально рассматриваться не может именно по причине своей эстетической самостоятельности и исследовательской значимости. Мы будем ее касаться лишь в связи с нашей проблематикой массового искусства, особенно в главе ««Короли» и «королевы» русского экрана», где речь пойдет о формирующемся феномене «кинозвезды». Но и в этом, особом, ракурсе взаимоотношения театра и кино на рубеже веков и особенно в 10-е годы видятся весьма и весьма драматичными.

Надо еще раз вспомнить, какое время переживал русский театр, русское искусство в целом.

За последние годы оценка предреволюционного десятилетия — ранее сугубо негативная — в советской исторической науке и во всех отраслях искусствознания, в частности, была существенным образом пересмотрена, уточнена, дополнена на основе тщательного и объективного анализа того наследия, которое оставил нам, пос-

[70] О фильмах и экранных замыслах В. Э. Мейерхольда см. в главе «Творческие поиски» в кн.: *С. С. Гинзбург*. Кинематография дореволюционной России, стр. 300—305. В такой серьезной академической биографии, как «Режиссер Мейерхольд» К. Рудницкого (М., «Наука», 1969), анализ кинематографических режиссерских исканий отсутствует.



Мюзидора в фильме Луи Фейада «Вампиры»

ледующим поколениям, этот интереснейший и сложнейший период развития отечественной культуры. В это же десятилетие были рождены высокие шедевры литературы и искусства, жили и творили великие русские художники и писатели, развивалась, подготовив социалистическую революцию, русская марксистская мысль. Все это необходимо учитывать.

Однако столь же тенденциозной, а следовательно, неистинной является и противоположная оценка того же периода, только лишь как «серебряного века» русского искусства, как прекрасного цветения художеств. Увы, пышные цветы и яркие плоды часто, очень часто изнутри были разъедены уже в завязи, и тянуло гнилью, смрадом, тлением. Литературная порнография, провинциальное ницшеанство, культ «пола» и культ смерти, салонная пустая болтовня о Христе и Антихристе, лжепророчества и лжерелигии, ночные бдения в «башнях» и ночные оргии в «привалах», претенциозные «кровные жертвы» и сомнительные «таинства» — весь этот интеллигентский духовный климат 10-х годов является печальным и неопровержимым историческим фактом. Та грозная рука «возмездия», которая сжималась в кулак где-то в глубоких недрах страны, занесена была не только над царским домом, Витте, Думой, Столыпиным и «господами купечеством», но и над «высочайшими, тончайшими» представителями интеллигентской аристократии духа, того блоковского «весеннего и тлетворного духа», что веял, сгущаясь, в воздухе времени...

Болезнь интеллигентского сознания рано была почувствована внутри самой интеллигенции наиболее чуткими ее представителя-

ми. Начало века рождает плеяду художников-искателей, чьи творческие судьбы и человеческие биографии как бы аккумулируют в себе конфликты эпохи, глубокие эстетические противоречия, нравственные и духовные чаяния. Лирическим эпиграфом к таким судьбам — Врубеля, Блока, самого Льва Толстого его последних лет — может служить мятежная жизнь Веры Комиссаржевской.

Комиссаржевская вобрала в свое творчество и живую традицию высокой культуры XIX в., и декадентство, и страстное народолюбство, и искусы всех модернистских театральных направлений.

При этом исключительная любовь публики, всероссийский успех сопровождали ее путь с самого начала и до конца. Для нашей темы именно это особенно важно. Утонченность Метерлинка, Стриндберга и подношения от купечества, символистские спектакли и гастролерство — как могли они сочетаться в одной судьбе? И еще сочетаться так постоянно, как в биографии Комиссаржевской? Вопрос, который уже был отмечен нами как один из главных для эпохи,— искусство и публика — может иметь четкий ответ в этой судьбе, во взаимоотношениях Комиссаржевской с «элитарным» и «массовым» флангами современного ей театра.

Весной 1896 г. поступив на Александринскую сцену, Комиссаржевская вскоре тяжело и опасно заболела. Первым спектаклем ее после полугодового отсутствия была «Бесприданница». «Надо было видеть, что произошло в театре при появлении ее на сцене,— вспоминал Евт. Карпов.—...Несколько минут в театре стоял гул от рукоплесканий и приветственных криков. Артистку забросали цветами» [71].

И никто, решительно никто не мог понять, как Комиссаржевская, завоевав первую императорскую сцену, могла ее покинуть! Чехов считал, что это — причуда, и безумной затеи открыть свой собственный театр ей хватит на месяц. Патрон Александринского театра А. Кугель глубокомысленно рассуждал, как она просчиталась. Теляковский писал, что кто-то оказывал на Комиссаржевскую сильное влияние и внушил ей странную мысль, до которой сама она бы не додумалась. И всем этим людям, умным и ученым, было невдомек, что личный успех премьерши никак не интересовал очарованную душу. «Дни и часы ее маленького театра всегда были сочтены. Здесь дышали ложным и невозможным кислородом театрального чуда,— точно сказал О. Мандельштам... — Среди хрюканья и рева, нытья и декламации мужал и креп ее голос, родственный голосу Блока» [72]. Комиссаржевская бросается в проблемный, ультрасовременный репертуар своего «Пассажа» с

[71] «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской». СПб., 1911, стр. 25.
[72] *О. Мандельштам.* Шум времени. Л., «Время», 1925, стр. 74—75.

его скандальной в глазах полиции и прославленной премьерой «Дачников» М. Горького.

Резкий слом 1906 г., и Комиссаржевская открывает новый театр — на Офицерской, пригласив в качестве главного режиссера В. Э. Мейерхольда. «Сестра Беатриса» Метерлинка и «Балаганчик» Блока — яркие вехи одного лишь бурного сезона, и наступает разрыв двух людей, двух художников, слишком противопоказанных друг другу. Опять — плоские внутритеатральные объяснения разрыва: не ужились, борьба за первенство, за власть... И мужественные строки, горькие письма: «За последние дни, Всеволод Эмильевич, я много думала и пришла к глубокому убеждению, что мы с Вами разно смотрим на театр, и того, что ищете Вы, не ищу я...» [73]

Путь Мейерхольда вел к «Дон Жуану» и «Маскараду» на покинутой Комиссаржевской Александринской сцене. А Комиссаржевская через два года после разочарования в театре символистского толка, 15 ноября 1909 г., обращается к труппе с письмом, заявляя о решении вообще уйти со сцены, навсегда: «Я ухожу потому, что театр в той форме, в какой он существует сейчас,— перестал мне казаться нужным, и путь, которым я шла в исканиях новых форм, перестал мне казаться верным» [74].

И еще в письме к сестре: «...Я открываю школу, но это будет не только школа. Это будет место, где люди, молодые души, будут учиться понимать и любить истинно прекрасное и приходить к богу» [75].

Своим решением Комиссаржевская приближалась к студийности, к тому, что вскоре начнут осуществлять в русском театре Станиславский, Сулержицкий, Вахтангов. Но — больше — в жизненных, нравственных исканиях ею правил тот же мятежный дух, та же страстная неудовлетворенность, что приведут на железнодорожную станцию Астапово великого старшего ее современника, Льва Толстого.

И, пожалуй, самое поразительное по видимости и закономерное в глубоком существе этой прекрасной судьбы: *вечное возвращение к публике, к рампе, к черному хлебу гастролерства.*

Пройдя через все соблазны своей эпохи, Вера Комиссаржевская выразила себя в том единственном, что будто бы никак и не ценила, от чего рвалась, что считала тяжелой поденщиной: в традиционном, старом, добром репертуаре, в безотказных, проверенных, коронных своих ролях.

[73] Сб. «Комиссаржевская». М.— Л., «Искусство», 1964, стр. 168.
[74] Там же, стр. 177.
[75] Там же.

И если посмотреть список этих ролей из сезона в сезон семнадцатилетней перенасыщенной сценической жизни, увидишь, что и в «Пассаже» — на помощь Ибсену и Стриндбергу, и на Офицерской — рядом с «барельефной» «Сестрой Беатрисой» и «марионеточными» «Пелеасом и Мелисандой» Метерлинка всегда появлялись «Дикарка», «Бесприданница», Клерхен и Рози — роли из репертуарных пьес Зудермана, в которых впервые и навсегда полюбил Комиссаржевскую зритель.

И исколесив Россию от Озерков до Харькова, от Вильны до Ашхабада, завоевав поистине всенародную любовь и славу, она умерла в пути, как гастролерша, смертельно больная выйдя на сцену маленького ташкентского театра.

И все, «что в ней пело», и неуемный дух исканий, и «новые формы», и символизм, и жгучая неудовлетворенность собой и современным искусством,— все и постоянно возвращалось на круги своя, к рукоплещущему зрительному залу, к слезам, восторгам и аплодисментам публики.

Идя совсем иным, собственным своим путем исканий, разочарование в «новых формах» театра, неудовлетворенность, тревогу — результат модернистских опытов — переживает другой очарованный странник искусства — Станиславский. И Александр Блок. Поиски выхода из тупиков, ощущение неблагополучия, страстное недовольство современным положением дел в искусстве — такова атмосфера, сгущающаяся к 10-м годам. И удивительно, что кинематограф, едва родившись и встав на ноги, служит реактивом, катализатором, обнаруживающим болезни века.

В статье Андрея Белого «Синематограф» (1907) новое зрелище названо «демократическим театром будущего». Кино для одного из вождей символизма — «балаган в благородном и высоком смысле слова». Ему-то противопоставляет автор статьи некие «балаганчики», «чики», которые «мистерию превращают в синематограф», тогда как синематограф возвращает человеку «здоровую жизнь, без мистического «чиканья», но с мистическим трепетом».

Имена, названия впрямую не были указаны. Но, разумеется, речь шла о лирической драме Блока «Балаганчик», и слышался здесь отзвук одной из многочисленных сложнейших духовных драм той напряженной, трагической эпохи — драмы «дружбы — вражды».

Началось с охлаждения Блока к С. Соловьеву, другу юности, кузену, неразлучному спутнику Андрея Белого. Это произошло в 1904 г., а в 1905 завершилось разрывом переписки, в течение всех прошлых лет горячей и постоянной. Продолжилось — сближением Блока с петербургским кругом Мережковских, особенно же с Г. Чулковым, писателем, публицистом, в ту пору издателем петербургского альманаха «Факелы», сторонником мистического анар-

хизма, весьма туманной, путаной теории, сочетающей ницшеанство, гедонизм и мотивы левого, псевдореволюционного бунтарства. По предложению Г. Чулкова Блок развил в пьесу свое стихотворение «Балаганчик». Лирическая драма «Балаганчик» в 1906 г. была представлена в Театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской в постановке В. Э. Мейерхольда.

«Балаганчик» — произведение для Блока поворотное, имевшее для него, по неоднократным высказываниям самого поэта, жизненное значение. В нем Блок рассчитывался с иллюзиями своей юности. В действующих лицах пьесы — мистиках, которые, согласно первой авторской ремарке, сидят «у освещенного стола с сосредоточенным видом», С. Соловьев и Андрей Белый узнали себя.

Одно роковое и характерное для трагической судьбы поэта противоречие: задуманный автором разрыв с мистиками, его поиски «жизни прекрасной, свободной и светлой» фатально облекались в сугубо условную, опять же символистскую драматургическую форму, где патетическая фразеология «Стихов о Прекрасной Даме» сменилась гротеском, иронией, стилизацией.

Вместо «осенней воли» поэта встречало замкнутое пространство балагана с клюквенным соком вместо крови Пьеро, шутовскими балахонами и Коломбиной, которая всего лишь «картонной куклой», «картонной невестой» была.

Это сразу заметил Андрей Белый и в статье «Обломки миров» написал: «Лирика Блока, разорванная в клочки драма, не перешла в драму; драма предполагает борьбу или гибель за что-то; в драмах Блока гибель ни за что ни про что: так, гибель для гибели» [76]. Тут-то снова и возникает на полемических, горьких страницах образ: синематограф.

«Без связи, без цели, без драматического смысла, мягко струит на нас гибнущая душа ряд своих образов: символизм — ряд кинематографических ассоциаций, бессвязность — вот смысл блоковской драмы».

Итак, альтернатива ясна: болезненная, интеллигентская, надрывная, мертвенно-ассоциативная «синематографичность» театрального символизма и душевное здоровье, возвращенные простые истины демократического кинематографа. Нетрудно догадаться, что у этого противопоставления сложнейший подтекст всей духовной жизни начала века, а не только лишь творческого конфликта двух поэтов. Уже было сказано: сложная эстетическая борьба, идущая в самых утонченных и высоких сферах, распространяется на неведомую землю кинематографа и плебейский «синема» становится ее катализатором.

---

[76] *Андрей Белый.* Арабески, стр. 465.

«Последнее слово новейшей русской драмы — это внесение пресловутого «чика» в наиболее священную область — в трагедию и мистерию. Слава богу, такой драмы вы не встретите в синематографическом действе, которое не лезет туда, где все — святыня. И оттого-то из драмочки не выйдешь к святыне, а синематограф возрождает в душе уверенность в том, что мистерия останется неоскверненной...

Здесь все начинается с кукольной жизни — и далее: переходит к жизни человеческой, к ее смыслу, целям... В литературе часто обратно: от человека к сверхчеловеку и далее к марионетке; от мистерии, драмы — к кукольному действу под огромным, как купол храма, дурацким колпаком... Синематограф освобождает нас от грязненького привкуса марионеточной мистерии; жизнь предстает нам очищенной. В мистериях все не люди, а странные «Мужи», «Девы Радужные», «Облеченные» и т. д. Здесь — целомудренное дыхание жизни сквозь скудную, скудную обстановку (разбитое пианино, старая дева, механический вальс и собачка, спасающая ребенка). И в душе снова радость: «Еще не все оплевано!» И люди отдыхают, смеются и расходятся по домам.

Как-то я встретил в кинематографе барышню с детскими милыми глазами — посетительницу концертов Олениной-д'Альгейм, лекций Бальмонта, Брюсова... Только что перед тем я видал ее у себя на лекции, и мне было приятно во время чтения замечать открытые, честные глаза. Но во сколько раз мне приятнее было встретить мою незнакомку в синематографе! Мы переглянулись, как знакомые, и я мысленно ей говорил: ...только подальше от всяких мистерий, поменьше мистерии, побольше синематографа!» [77] Ясно, что речь идет далеко не только о драме Блока. Критическая желчь в адрес «Балаганчика» имеет оттенок и самокритики, автоотрицания — Андрей Белый высмеивает фразеологию своей переписки с Блоком. Густому туману надрывного символизма, кликушеству мистерий и мистериальности противопоставлено чистое, «целомудренное дыхание жизни», веющее в синематографе.

Самое же интересное, что экрану Андрей Белый дает роль не только целителя, но и зеркала современной жизни, современного человека, которое, открыв действительности ее правдивый портрет, может помочь разрешению кризиса, возникновению катарсиса и выходу из тупика. В этом смысле особенно важно эссе «Город», где в панораму включен Белым и кинематограф:

«А вот звезды спустились, и ниже — там из тумана дома в бриллиантовом кружеве огней: это — синематограф. Войдите: вы думаете, что здесь среди людей, под музыку пошлого вальса, вы,

[77] *Андрей Белый.* Арабески, стр. 353.

наконец, почувствуете под собой почву, уйдете из марева улиц — но нет, нет.

Вот покажут картину жизни, свезут на Ниагарский водопад. Вы узнаете и кустики, растущие под водопадом, и камни, дробящие воду. Вы побываете везде. Сидя на месте — вы облетите весь мир. Тут вы почувствуете, что пространств не существует уже и что, стало быть, и земли нет тоже.

И вам захочется простых жизненных сценок, юмора, смеха. Смех— кружево, занавешивающее пропасть бытия.

А вот вам и смех. Кто-то за кем-то бежит. Летит автомобиль, велосипед, полицейские. Трах — автомобиль пробил стену, пересек комнату, где мирно текла домашняя жизнь; трах — пробил стену и спокойно покатился по улице. Смешно — но смешно ли? Стены не защищают нас от прихода неведомого. Мирная жизнь. Смешно — смешно ли? А вот под музыку вальса все тот же автомобиль мчится уже по стене вопреки закону тяготения, а за ним тоже вопреки закону бегут полицейские... Автомобиль врезается в небо: мимо него летят метеоры, а кругом пустота, пустота.

Город, съевший поля, стянувший к себе все богатства земные,— только автомобиль, висящий в пустоте...

Темная комната. Звуки вальса. Рабочие, студенты, курсистки — все жадно смотрят; все: но не кажется ли им, что и они в пустоте? Они пришли с туманных, осенних улиц посидеть на народе, отдохнуть, всем вместе посмеяться, вошли в гостеприимную освещенную дверь. Вошли, сели, огни потухли. Автомобиль умчал в пустоту.

Смешно — но смешно ли?

...Мы висим в пустоте. Город, извративший землю, создал то, чего не было. Но он же поработил и человека: превратил горожанина в тень. Но тень не подозревала, что она призрачна.

И вот теперь тень осознала себя. Осознать, значит, искать средств преодоления своей болезни. Вот нам дается возможность вернуться к жизни. Вернемся» [78].

Так кинематограф, назвав человеку его болезнь, показав ему его самого в чудодейственном зеркале экрана, заставив его осознать пустоту собственного существования,— указал путь выхода, путь к «радужному Городу» будущего, к цельности и свету.

Однако наше представление об эстетической сложности эпохи и необычайной запутанности ее духовных конфликтов подтвердится, если мы учтем еще одно обстоятельство: и автор лирических драм, «кощун», «осквернитель мистерии» «интеллигент-

[78] Там же, стр. 355—357.

ный надрывник» Блок в то же самое время, что и его оппонент, испытывает сходное ощущение кризиса модернистских форм искусства, модернистского театра в первую очередь. И антиподом видит... все тот же кинематограф, противопоставляя его и уличные театры миниатюр умирающей, омертвевшей сцене.

Естественно, что Блок не помышлял о смерти театра, набрасывая пьеску «Умирающий театр». Речь шла о глубокой неудовлетворенности поэта современной сценой и прежде всего новыми формами, театром мейерхольдовским, знаменем которого он, Блок, был объявлен в то время [79] и в том обвинен Андреем Белым. Неудовлетворенность эту Блок не скрывал и постоянно высказывал самому Всеволоду Эмильевичу, Любови Дмитриевне, в письмах и дневниках.

И кинематограф служит Блоку таким же оселком живого и здорового в искусстве, каким был он для Андрея Белого. Но и вместе они были не одни.

Свою статью «О кинематографе» глава «Мира искусства» Александр Бенуа начинает с предупреждений, извинений и оговорок, что, дескать, у него репутация очень серьезного человека, строгого критика, человека со вкусом. И тут же, призвав в свидетельницы искренность, он ...вынужден признаться в своей преступной слабости к кинематографу, или, как теперь принято выражаться, к синеме, или еще проще — к «кики». «Я знаю,— шутит, хотя и не без серьезности, Бенуа,— это — порок ужасный и позорный, но что же поделаешь, если действительно приятнее и «отдохновеннее» пойти 10 раз в «кики», нежели один раз проскучать часа три в одном из наших «лучших» театров. Впрочем, я убежден, что найду сотни и тысячи читателей, которые мне не без краски стыда протянут руки и в ответ на мое признание сделают такое же. На то есть многие причины, и не только наша с вами «несерьезность». Пожалуй, главная причина в том, что театр в целом становится все менее и менее захватывающим. А происходит в нем эта роковая перемена из-за того, что он утратил простой подход к задаче, что в театре нет больше наивного театрального творчества, а хозяйничают там всякие посторонние театру люди, как-то: литераторы, новаторы-режиссеры, наш брат живописец, ритмические гимнастеры и всевозможные претенциозные дилетанты. Талия и Мельпомена такого засилья не выдержали, а предпочли куда-то бежать, ...но нашли себе пристанище в «кики»» [80].

[79] См. об этом в кн.: *К. Рудницкий.* Режиссер Мейерхольд. М., «Наука», 1969, стр. 165—168.

[80] «Александр Бенуа размышляет». М., «Советский художник», 1968, стр. 108—109.

Интересны эти слова именно в устах Александра Бенуа, вождя и идеолога «Мира искусства», декоратора-постановщика «Мнимого больного», где живописный изыск задавит Аргона — Станиславского. Это — еще одна, если так можно выразиться, профессиональная и внутритеатральная вариация драмы Андрея Белого и А. Блока, изнывающих в «мистическом чиканье», ими же самими рожденном и культивированном. Точно так же, как поэты-друзья, А. Бенуа томится среди снобистской вычурной декорации декадентского театра и тянется к здоровому, непосредственному, наивному «кики».

Кризис модернизма начинал ощущаться многими из наиболее чутких художников. Можно удивиться: как же так? Ведь самому модернизму-то в России без году неделя, а точнее, нет и двадцати лет, и вдруг кризис, смерть?! Да, уже идет XX в. с его чрезвычайной стремительностью развития, напряженностью и интенсивностью процессов — и это одна из причин слишком быстро наступившего кризиса, тупика. Кинематограф помогает осознать искусственность, вымученность, неорганичность модернизма для русского искусства.

С горечью пишут современники о пустеющих театральных залах, о падении зрительской к театру любви. Где же публика? А она в «отдохновенном» кинематографе. В 10-е годы альтернатива «театр или кино» локализуется, сосредоточивается на успехе у зрителя. Социологический ракурс, вопрос о взаимоотношении сцены с зрительным залом и экрана с залом явно преобладают над собственно художественными сопоставлениями двух искусств. Таковы прогнозы их будущего и попытки размежевания, «разделения властей: церкви от государства, театра — от кинемо» [81], как писал Леонид Андреев в своих «Письмах о театре», имевших резонанс и в 10-х годах, когда они были опубликованы, и вошедших (выборочно) в число тех ходовых цитат, на которых впоследствии строилась теория кино в части ее полемики с театральной эстетикой.

Л. Андреев горячо заинтересовался кинематографом, внимательно к нему присматривался. Он стал одним из первых профессиональных киносценаристов и сам экранизировал ряд своих пьес («Анфису», «Катерину Ивановну» и др.). Бывая у Л. Н. Толстого в Ясной Поляне, Андреев заражал своим горячим интересом к новому зрелищу хозяина дома. Словом, суждения писателя о «сиятельном Кинемо» не были легкомысленными и дилетантскими, хотя андреевские прогнозы будущего размежевания кино и театра не сбылись или сбылись лишь наполовину.

[81] *Л. Андреев.* Письма о театре.— «Шиповник», 1914, кн. XXII, стр. 275.

Пользуясь нашей сегодняшней терминологией, Л. Андреев отдает экрану функцию массовой коммуникации и искусства для масс, оставляя театру слово, психологические поиски, «чеховское», «панпсихизм». «...Никто даже из говоривших в защиту кинемо-театра не указал на то весьма возможное обстоятельство, что именно ему, кинематографу, ныне эстетическому апашу и хулигану, суждено *освободить* театр от великого груза ненужностей,... под тяжестью которого сгибается и гибнет современная сцена»[82],— уверяет Л. Андреев, никак не помышляя о том, что «Кинемо» смертельно на него обидится, истолковав его слова так, что, де(кать, Андреев издевается, советует кинематографу освободиться о всяких притязаний на искусство, а театр освободить от «зрелища», «действия», «движения».

Действительно, такое «кесарево — кесарю и божие — богови» Л. Андреев предлагал, но только никак не желая унизить ни того, ни другого, полный радости перед «Кинемо-Шекспиром», его новыми «кинемо-драматургами, еще неведомыми талантами и гениями». «Чудесный Кинемо,— восторженно и совсем современно звучат слова.— Если высшая и святая цель искусства — создать общение между людьми и их одинокими душами, то какую огромную, невообразимую, социально-психологическую задачу суждено совершить этому художественному апашу современности. Не имеющий языка, одинаково понятный дикарям Петербурга и дикарям Калькутты,— он воистину становится гением интернационального общения, сближает концы земли и края душ, включает в единый ток вздрагивающее человечество»[83].

И пусть Л. Н. Андреев не предугадал того, что «панпсихизм», слово, «чеховское» — т. е. вся эстетическая сфера его будущего театра — станет силой, славой также и киноискусства,— великую коммуникативную роль кинематографа он раскрыл первым и выразил четко, поэтично, словно бы от имени многих и многих современников. Как магнит, тянет «меловое пятно экрана», чудодейственное окно в мир! Радость новой людской общности, пронизывающая заметки и воспоминания о кино, дополняется и еще более волнующим острым чувством приобщения маленького темного зала к этому огромному и бескрайнему миру, человечеству в целом. Андрей Белый пишет: «...Синематограф царствует в городе, царствует на земле. В Москве, в Париже, в Нью-Йорке, в Бомбее — в один и тот же день, быть может, и в один и тот же час тысячи людей приходят к человеку...»[84] И это дарованное

[82] *Л. Андреев.* Письма о театре, стр. 230.
[83] Там же, стр. 242.
[84] *Андрей Белый.* Арабески, стр. 357.

кинематографом чувство солидарности, чувство исчезнувших границ и власти над пространством, также полно предвестием неких великих событий, «невиданных перемен»...

Итак, если сразу порождена была кинематографом в публике «домашняя» любовь, то естественной следующей стадией, стадией осознания его, стала мысль о кинематографе как об «искусстве для всех», о новом демократическом искусстве, о некоем вселенском «демократическом театре будущего», а сегодня «театре для всех».

«Если вы... не посещали за последнее время этого «вертепа ·ерни», то вы и представить себе не сумеете культурного багажа зашей прислуги, верной данницы кинематографической кассы. Поговорите с этой бестолковой, некультурной деревенщиной... и вы увидите себя принужденными изменить свое мнение и насчет ее «бестолковости» и насчет ее «некультурности». Чего-чего она только не перевидела в этом «вертепе XX века»... Чему-чему она только не научилась там! В какие только страны не забрасывало ее полотно какого-нибудь «Униона» или «Кристалл-Паласа»?»[85].

Если откинуть чуть барственно-иронический тон этого рассказа, то он правдив. Однако ведь на только прислуга посещает кинематографы!

Во всех первых кинематографических впечатлениях ясно проходит мотив пленительной общедоступности нового зрелища. Увлекает отсутствие в зале всяких барьеров: социальной иерархии, эстетической подготовленности. Рухнули преграды, отметены условности, забыт чопорный этикет, и все слилось в едином «запретном» наслаждении, в общем, одинаковом у всех сопереживании драме на экране.

Та «соборность» искусства, о которой страстно мечтали русские символисты и пытались осуществить ее в формах претенциозных, элитарных,— совершенно просто предоставлялась в зале кинематографа. Возникала иллюзия коллектива, некая новая общность причастных к таинству...

Естественно поэтому «синема» быстро вербовал все новых и новых производителей и потребителей. «Началом бурного насаждения кинематографии в Москве можно считать 1906—1907 гг.,— вспоминает один из мемуаристов.— Все, кому было не лень, соблазненные новым видом наживы и имеющие смекалку в голове, приобретали аппарат и в бывших магазинных, квартирных или трактирных помещениях проламывали стены, завешивали окна черным коленкором и начинали «крутить». У входа вешалась вывеска, увенчанная множеством разноцветных электрических лампо-

[85] *Н. Евреинов.* Театр для себя, ч. 2. Пг., 1916, стр. 98—99.

чек, и две афиши, написанные от руки или набранные каучуковым шрифтом распространенных тогда домашних типографий «Победа».

Если театр помещался на втором этаже, то все его окна затягивались грубо размалеванным полотнищем, на котором было изображено все, что угодно, кроме относящегося к кинематографу. Так, например, фасад «Большого Парижского Электротеатра» на Арбате, на углу Большого Афанасьевского переулка, ...принадлежащий Гехтману, был весь украшен декорацией, изображающей пустыню, пирамиду и львов. В зрительном зале, вместо стульев, стояли скамейки, позади которых находилась за барьером стоячая галерка с входной платой 10 коп.» [86].

Любопытно, что этот самый «Большой Парижский Электротеатр» на Арбате описан в мемуарах А. Б. Гольденвейзера «Вблизи Толстого»: 18 сентября 1909 г., после чая туда отправился Л. Н. Толстой с семьей и большой компанией гостей.

Итак, кинотеатр оказывался местом, где «Поэт» встречался с «Чернью». Вековой конфликт уходил из маленького зала на время демонстрации драмы на экране, и общая эмоция владела великим мыслителем и курсисткой. Потребителем кинематографа оказывался каждый: и изысканный поэт, и кухарка, и барыня, и поклонник старинной архитектуры.

Война никак не помешала все разгоравшейся любви русских людей к кино.

В отличие от всех других отраслей национальной промышленности, быстро почувствовавших на себе тяжесть военной конъюнктуры, русское кинопроизводство вступает в пору экономического подъема. Приводимые историками кино данные: статистика бурного роста киносети, посещаемости кинотеатров, выпуска фильмов, количества кинофирм, невиданные ранее цифры кинематографических оборотов и доходов [87], т. е. все основные показатели, которыми измеряется потенциал кинопроизводства,— подтверждают, что общее положение российской экономики и экономическое положение кинематографа находились в обратно пропорциональной зависимости.

Первой причиной и предпосылкой бурного развития отечественного производства исследователи справедливо считают падение проката иностранных картин из-за военных трудностей ввоза. Од-

[86] *В. Чайковский.* Младенческие годы русского кино. М., Теакинопечать, 1928, стр. 7.

[87] См., напр., финансовую таблицу акционерного общества А. Ханжонкова от 15.IV.1915 г., приведенную в кн.: *А. А. Ханжонков.* Первые годы русской кинопромышленности. М.— Л., «Искусство», 1937, стр. 88.

нако для нашей темы важнее подчеркнуть более широкую причину этого явления: кинематограф уже вошел в обиход, в непреложную привычку существования человека, которую не только не сбила, но укрепила и выявила война. Классический афоризм «когда грохочут пушки, музы молчат» оказывался неприменим к «десятой музе», добившейся большой популярности в кратчайший срок и, казалось бы, в самых неблагоприятных условиях. Об этом немало писали в то время, прямо сопоставляя кинематограф и войну. Приведем одно из характерных высказываний:

«Одушевление, охватившее общество, нашло себе отклик в общественной жизни,— утверждал автор статьи «О сезоне» журнала «Проэктор».— Обыватель, проникшись уверенностью в грядущей победе, почувствовал бодрость и прилив сил. Отдавая себя на служение помощи собратьям на поле битв и порою утомляясь свидетельством и зрелищем тяжелых лишений и ужаса, он все чаще обращается к средствам — отвлечься от давящих его тяжелых впечатлений. Пусть это до некоторой степени малодушие, но такова жизнь, представляющая не более как смену настроений, игру света и тени» [88].

Это заключение автора статьи, подписавшегося «Veritas», повторяется в те годы на разные лады, и далеко не только устами журналистов-пошляков, но и самыми уважаемыми писателями и деятелями культуры. При всех прогнозах великой просветительской, научной, художественной роли кинематографа в будущем он принят обществом раньше всего как средство отвлечься от давящих впечатлений действительности, уйти, забыться, погрузиться в иной мир. «Veritas» сказал об этом прекрасно и наивно: почувствовав бодрость и прилив жизненных сил, обыватель побежал в кино. Ощутив тяжесть лишений и ужаса — тоже побежал в кино.

Может возникнуть вопрос, кто же таков этот «обыватель»? Когда историки кино и мемуаристы пишут о публике тех лет, они часто употребляют эпитеты «демократическая», «мелкобуржуазная» (Н. Иезуитов), «буржуазно-мещанская» (Ч. Сабинский), «демократический зритель» (со знаком плюс), «обывательская публика» (со знаком минус) и т. д. и т. п.

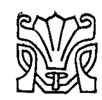
Эти определения, увы! приблизительны, шатки, неконкретны. И понятно: социальный состав зрительных залов еще никак не изучался, не фиксировался — вот историки кино и вынуждены довольствоваться приблизительными разграничениями: «буржуазный зритель» первоэкранных столичных кинотеатров, «демократический

[88] «Вестник кинематографии», 1915, № 109, стр. 35—36.

зритель» окраин и провинции,— разумеется, слишком общими для кинематографа с его все-таки незначительной разницей в стоимости билетов, с его смешанным составом зрительного зала, так умилявшим аристократов духа и представителей элиты. Уже к концу первого десятилетия XX в. к тем самым утлым и скудным трехскамеечным театрикам прибавлялись и прибавлялись новые и новые, часто фешенебельные кинотеатры в Санкт-Петербурге, Москве, других крупных городах, все эти «Soleil», «Паризианы», «Гранд-Электро», «Форумы», «Колизеи»[89], что, выстроенные на славу, прочно, верой и правдой служат по сей день, лишь сменив порою названия. Недаром кинотеатр как новый тип здания входит в номенклатуру сооружений русского начала века[90]. И хотя «шикарные» кинотеатры больше всего старались подражать традиционному театральному зданию и декорировались «под театр» плюшевым тяжелым занавесом перед экраном, порталом и оркестровой ямой, все же разница между «Паризианой» и окраинным «киношкой» была неизмеримо меньше, нежели между каким-нибудь нардомом и императорской, в голубизне и золоте, Александринской сценой — не только по убранству, но и по репертуару и по составу публики. Кинозрителя тех лет было бы справедливо именовать в целом действительно «обывателем». Однако лишь при условии объяснения слова «обыватель», данного в толковом словаре Вл. Даля: «Обыватель — житель на месте, всегдашний, водворенный, поселенный прочно, владелец места, дома. Обыватели — горожане, посадские, слобожане, жители местечка, пригорода и пр.». Но, конечно, не в позднейшей трактовке слова, отраженной в советском «Словаре современного русского литературного языка»: «человек, лишенный общественного кругозора, с косными мещанскими взглядами, живущий мелкими личными интересами».

Зритель кинематографа был именно далевским «обывателем» — т. е. городским жителем всех слоев, что, разумеется, никак не противоречит факту классовой, социальной, имущественной, образовательной и всякой прочей дифференциации зрительного зала внутри этого обобщенного «обывателя», точные данные о которой сегодня нам уже недоступны, невосстановимы.

[89] В Москве к 1917 г. насчитывалось 78 кинотеатров.
[90] См. *Е. Борисова, Т. Каждан.* Русская архитектура конца XIX — начала XX века. М., «Наука», 1971, стр. 20.



Лев Толстой на экране и в зале электротеатра

А. Б. Гольденвейзер описал один московский вечер в доме Толстых (18 сентября 1909 г.): «Сели чай пить. Л. Н., хотя и устал, был очень оживлен и ему хотелось еще куда-нибудь пойти. Кто-то предложил отправиться в кинематограф. Л. Н. захотел непременно. Мы большой компанией поехали в кинематограф на Арбат, на угол Бол. Афанасьевского переулка.

В кинематографе публика сразу узнала Льва Николаевича. Появление его призвело сенсацию»[91].

«Вчера я видел в синематографе Льва Толстого,— взволнованно рассказывал писатель Скиталец...— Живым на полотне. Я не взял программы — и не знал, какие будут картины,— и вздрогнул от радостной неожиданности, когда на экране появились черты, столь знакомые по портретам всему миру... Толстой дома в Ясной Поляне, на вокзале в Москве... Одна за другой проходили картины, которые увидят и наши дети, и наши праправнуки, которые, может быть, ото всей нашей эпохи сохранят это имя... В небольшом зале было около 100 зрителей — и было почти темно, но ясно чувствовалось, что все эти случайно собравшиеся люди тепло и сердечно обрадованы неожиданным подарком синематографа. Они увидели Толстого — и над ними прошло что-то очищающее»[92].

Фигура Льва Толстого стоит у истоков русского кинематографа.

«Движущаяся фотография» и «Лев Великий» — эта ассоциация первой мелькнула в воображении Стасова, прозревшего в картинах Люмьера бессмертие. С той минуты и до конца своих дней не оставлял он ни мечты, ни бешеных усилий к тому, чтобы «неслыханный и невиданный аппарат хоть одно утро постоял у Толстого в комнате... и пронизал его насквозь, и нарисовал, и записал весь его тогдашний полет и бурю душевную»[93].

Кинолетопись Л. Н. Толстого, которая была осуществлена уже после смерти Стасова, разумеется, не смогла реализовать мечты о «Моисее, приносящем миру «Заповеди жизни»», и «чудном воеводе перед будущими дружинами человечества», которого «нарисо-

[91] *А. Гольденвейзер.* Вблизи Толстого, т. 1. М., 1922, стр. 347. Речь идет о том самом «Большом Парижском Электротеатре» Гехтмана.— *Н. З.*
[92] Цит. по кн.: *С. Гинзбург.* Кинематография дореволюционной России, стр. 47—48.
[93] Письмо Д. В. Стасову от 13 сентября 1896 г.— «Искусство кино», 1957, № 3, стр. 129.

вала» бы в Ясной Поляне «гениальнейшая кинематография». Но русские кинематографисты сумели в сотнях метров пленки запечатлеть события последних двух лет жизни Л. Н. Толстого и потрясшие всю Россию траурные дни его смерти. При всем техническом несовершенстве кадров толстовской летописи, при всей наивности их отбора — ни одна из национальных кинематографий в ту пору не имеет такого обширного и богатого кинодневника, посвященного гениям собственного отечества. Съемки Л. Н. Толстого, а также живой интерес его к кинематографу, постоянные посещения кинотеатров повысили престиж кино в глазах русского общества.

Первые съемки, произведенные 27 августа 1908 г., накануне восьмидесятилетия писателя, и далее объединенные в ленту «День 80-летия графа Л. Н. Толстого в Ясной Поляне», демонстрировались публике, произведя поистине сенсацию и показавшись даже неправдоподобными для некоторой ее части. Так, С. Лурье вспоминает отклик газеты «Петербургский листок», где говорилось, что «подлинность некоторых лент крайне сомнительна, по всем вероятиям, часть фотографирована не с Толстого, а с артиста, загримированного Толстым, при соответствующей обстановке» [94]. Съемки были подлинными, и до игровых фильмов «Уход великого старца» и «Крейцерова соната» никаких «артистов, загримированных Толстым», на русском экране не появлялось, но само недоверие прессы подтверждает исключительную ценность этих хроникальных 144 метров.

В дневниках С. А. Толстой и самого Л. Н. Толстого, в воспоминаниях Т. Л. Сухотиной и особенно в двухтомных мемуарах А. Б. Гольденвейзера «Вблизи Толстого» можно найти множество фактов, подтверждающих, что кинематографические съемки и приезды «кинематографщиков», как называли их Толстые, прочно входили в яснополянский быт. Далеко еще не все факты использованы в кинолитературе, они даже не собраны. В частности, особый интерес представляет рассказ А. Б. Гольденвейзера, воссоздающий обстоятельства знаменитой съемки Л. Н. Толстого за пилкой бревна (в имении Т. Л. Сухотиной), съемки на станции Крекшино после пребывания семьи Толстых в имении В. Г. Черткова и др. Из рассказов близких Л. Толстому людей явствует, что кинематограф стал некоей формой связи «яснополянского отшельника» с миром через посредство киноаппарата, кинопленки и экрана, и как ни докучали Л. Н. Толстому «кинематографщики», он не возражал против их приездов.

[94] «Толстой и кино». Обзор С. Лурье.— «Литературное наследство», 37/38. М., Изд. АН СССР, 1939, стр. 713.

Такую же активную роль сыграли кинематографисты в качестве свидетелей трагедии в Астапове. Разумеется, и здесь не обошлось без погони за сенсацией и бестактности. «В Астапово приехали фотографы от какой-то кинематографической фирмы и захотели снять Софью Андреевну,— вспоминает А. Б. Гольденвейзер.— Когда мы открыли дверь наружу, Александра Львовна увидела направленный в сторону крыльца аппарат, услыхала треск вращаемой ручки, в ужасе отшатнулась и убежала назад в дом» [95]. И все-таки сами съемки паломничества России к маленькой железнодорожной станции, кадры опустевшей Ясной Поляны, похорон (произведенные фирмами Пате и Ханжонкова) имели огромное значение и, отпечатанные в 500 копиях позитива [96], демонстрировались в кинотеатрах, сломав цензурные запреты.

О кинематографистах в траурной Ясной Поляне сохранилось живое свидетельство В. Я. Брюсова — участника похорон.

«...Все опускаются на колени пред гробом Толстого. И только щелкают затворы кодаков и медленно вертятся ручки синематографических аппаратов. Жаловаться ли на это? — Завтра, в тысячах снимков этот миг будет повторен перед глазами всех запоздавших, всех обездоленных, всех тех, кто не мог здесь присутствовать» [97].

Вторжение «кинематографщиков» в уединение «философа из Ясной Поляны», непосредственное знакомство с киносъемками и участие в них привлекли внимание Л. Н. Толстого к самому кинематографу, навели его на раздумья о судьбах кино и его роли в жизни народа. Так была вписана в историю кинематографическая страница биографии Л. Н. Толстого, неотъемлемая от последних глав его великой судьбы.

Сохранилось много высказываний Толстого о кинематографе. Правда, все они записаны его собеседниками, близкими и друзьями, интервьюерами и мемуаристами. Среди записей есть и такие, которые внушают определенное недоверие, имеют характер апокрифов. Но немало и свидетельств безусловно достоверных, помогающих восстановить взгляды Л. Н. Толстого на кинематограф и включить их в общую социальную и нравственную концепцию, сложившуюся у него к концу жизни.

«В Ясную недавно приезжали кинематографщики и давали для крестьян и семьи Толстого сеанс. Лев Николаевич заинтересовался этим и сказал, что кинематографом можно было бы воспользоваться с хорошей целью. Он даже говорил, что кинематограф

[95] *А. Гольденвейзер*. Вблизи Толстого, т. 2, стр. 354—355.
[96] Данные С. Лурье в цит. обзоре «Толстой и кино». ЛН, 37/38.
[97] *В. Брюсов*. На похоронах Толстого.— Избр. соч. в 2-х т., т. II. М., 1955, стр. 532.

в некоторых случаях мог бы быть полезнее книги. Л. Н. советовал Андрееву попытаться написать хорошую пьесу для кинематографа и сказал ему, что и сам интересуется этой мыслью» [98],— записывает 21 апреля 1910 г. А. Б. Гольденвейзер.

Эта очень характерная запись, как и ряд других, сходных, дает возможность определить истоки кинематографического увлечения Толстого. Естественно, что оно было в русле толстовских исканий пути к народу, а шире — тех нравственных исканий, вехами которых, начиная с «Исповеди», явились знаменитые трактаты «Что такое искусство?», «Царство божье внутри нас» и другие философские и публицистические произведения писателя, относящиеся к последнему периоду его жизни. Кинематограф предстал Толстому в качестве нового и, как ему показалось, надежного средства создать искусство для народа. За плечами писателя были уже тяжкие неудачи аналогичного опыта в литературе.

Страстно мечтая о народном читателе, увидел Толстой первые сеансы кинематографщиков. Доходчивость, наглядность, элементарная убедительность кинематографических образов захватывают Толстого в зрелище на экране. Возникает мысль — использовать это зрелище «для народа».

«Еще на балконе Л. Н. рассказывал, что ему Чертков писал об актере N, который ездит с труппой по деревням и играет для народа,— записывает А. Б. Гольденвейзер.— Л. Н. сказал: — Это очень интересно. Хотелось бы воспользоваться случаем и дать ему свое, да не могу, не умею писать к случаю, не выходит.— Позже в столовой Л. Н. говорил о кинематографе, что нужно поговорить с N. Л. Н. и раньше говорил, что следовало бы написать пьесу для народа, специально для кинематографа» [99]. Намерение Толстого осталось невоплощенным, но само по себе оно тоже знаменательно.

Сеансы для крестьян, просмотры лент семьей Толстого вместе с крестьянами (об одном из таких сеансов в Кочетах записывает в своем дневнике С. А. Толстая 6 сентября 1910 г.) были первыми пробами кинематографа как искусства «для народа». Такой же пробой были и специальные съемки фильма «Крестьянская свадьба», предпринятые по совету Толстого в 1910 г. и осуществленные при непосредственном участии его дочерей А. Л. Толстой и Т. Л. Сухотиной.

Правда, это были робкие и слабые попытки. Развороту дела помешали и трагедия ухода из дому, и сама смерть Л. Н. Толстого, и — раньше — известное разочарование в современном ему

[98] *А. Гольденвейзер.* Вблизи Толстого, т. 2, стр. 18.
[99] Там же, стр. 30.

кинематографе, которое он испытал почти одновременно с увлечением и восхищением. Об этом чуть позже. Пока же в оценке Толстым явления кинематографа следует отметить два наиболее важных момента:

1. Кинематограф был воспринят им как *искусство* — не как способ репродуцирования театра, не как средство тиражирования и адаптации литературы и т. д.,— но как самостоятельное искусство.

2. Кинематограф был включен Толстым в его систему искусства «для народа», в его морализаторскую, нравственную проповедь. Сама проблема кинематографа, согласно общей эстетической концепции Толстого, была поставлена им как проблема общественной пользы, проблема общественно утилитарная. Значение кинематографа было понято Толстым как значение *пропагандистского* средства — разумеется, в самом широком смысле, средства *просветительского*, и, естественно, в том его аспекте, как Толстой понимал задачи просвещения народного. Поэтому, при всех принципиальных отличиях его программы от программы марксистской, даже антагонистичности задач и лозунгов, формулировка возможностей и целей кинематографа будущего совпадает. Если искать наиболее прямых предшественников, во многом предсказавших и предчувствовавших роль кино в культурной революции, постулаты и принципы революционного кинематографа послеоктябрьских лет,— первым следует назвать Льва Толстого.



«Жаба-торгаш» в камышах кинематографии

Описывая посещение электротеатра на Арбате Л. Н. Толстым с семьей, А. Б. Гольденвейзер вспоминает: «Картины кинематографа, и вообще глупые, на этот раз были особенно нелепы: представлялась какая-то скучная, бессмысленная мелодрама... Слушая ужасную музыку разбитого фортепьяно, Л. Н. все оборачивался сочувственно ко мне, как бы жалея меня, что мне приходится слушать эту музыку. Как только кончилось первое отделение, Л. Н. встал, и мы все за ним. Он был поражен нелепостью представления и недоумевал, как это публика наполняет множество кинематографов и находит в этом удовольствие» [100].

[100] Там же, т. 1, стр. 347.

Далее, записывая очередной разговор о кинематографе в Ясной Поляне, Гольденвейзер делает сноску: «Впоследствии Л. Н. несколько раз еще видел кинематограф и очень в нем разочаровался. Он сказал как-то: — Кинематограф быстро приедается да и все движения выходят в нем ненатурально» [101].

И еще: «Да, это плохо — фальшивая игра, преувеличенно драматические жесты» [102]. И далее: «Мне уж кинематограф оскомину набил. Эти быстрые ненатуральные движения... Там какой-то негр снопы накладывал на воз с необычайной быстротой» [103].

«Коммерческая пошлость», «глупость», «идиотизм» отталкивают от кинематографа Александра Блока. А вот еще звучные слова о том же самом, правда, сказанные позже, но характеризующие кинематограф ранних лет:

«Кино — проводник движения. Кино — новатор литератур... Кино — рассеиватель идей. Но кино болен. Капитализм засыпал ему глаза золотом. Ловкие предприниматели водят его за ручку по улицам. Собирают деньги, шевеля сердца плаксивыми сюжетцами» [104],— гремит Владимир Маяковский.

Так открывается «враг № 1» — пошлые спекулянты, коммерсанты, торговцы, захватившие кинематограф. Огромная страшная «жаба-торгаш», засевшая в камышах кинематографии.

Иными словами, представление о кино раздваивается. В глазах многих передовых деятелей русской культуры есть кинематограф как таковой — поражающее изобретение, просветитель, рассеиватель идей, демократический театр будущего, и есть кинематограф во власти «жабы-торгаша». Множество современников точно указывают социальный адрес «врага № 1» — это капитализм, засыпавший кино золотом, растливший его и опошливший.

С наибольшей четкостью эта позиция выражена в марксистской критике тех лет. Нужно сказать, что и «Звезда», и «Правда» не могли уделять кино специального внимания — от передовых статей до раздела «Происшествия» большевистские газеты пронизывала революционная пропаганда. Борьба за подъем вкуса, против пошлости, насаждавшейся различными «зрелищами» и «увеселениями» для трудящихся, тоже входила в цели большевистской пропаганды. Не случайно поэтому отрицательное отношение к современному кинематографу проскальзывает в немногочисленных статьях о театре, о рабочих развлечениях. «Это была не живая пьеса, а кинематограф» [105],— говорится в рецензии на спектакль

[101] *А. Гольденвейзер.* Вблизи Толстого, т. 2, стр. 18.
[102] Там же, стр. 30.
[103] Там же, стр. 67.
[104] Сб. «Маяковский. Кино». М.— Л., 1937, стр. 212.
[105] «Правда», 30 августа (12 сентября) 1914 г.

«Двенадцатый год» Александринского театра. Публицист Леонтий Котомка пишет о кино: «Хороший по идее, этот демократический театр оказывается по своему содержанию воплощением буржуазной пошлости» [106].

Наконец, еще раз вспомним общеизвестные слова В. И. Ленина о кино из беседы с Вл. Бонч-Бруевичем в 1907 г.: «...пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес. Но... когда массы овладеют кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественных средств просвещения масс» [107].

В 1907 г., во время поражения первой русской революции, В. И. Ленин не сомневается в том, что «массы овладеют кино» и тогда его облик навсегда и решительно изменится. С четкостью, не допускающей возражений, здесь сформулировано то зло юного кинематографа, которое равно ощущалось как зло страшное, но временное, многими представителями передовой русской интеллигенции разных политических и эстетических воззрений: «кино находится в руках пошлых спекулянтов».

Это им, «пошлым спекулянтам», адресовала свой гнев, им приписывала всю ответственность за состояние кинематографа прогрессивная русская культура.

Итак, подошел к концу наш обзор первых впечатлений и первых откликов, связанных с распространением кинематографа в России на рубеже XIX—XX столетий и в первое десятилетие нашего века.

Обращает на себя внимание глубина раздумий о кино и ранних его оценок, позволяющих наметить основные типы отношения к кинематографу: просветительский (в его крайнем, утилитаристском выражении у Л. Толстого), «миросозерцательный», социологический, эстетический. Однако главное — это отношение к кино как к искусству демократическому, здоровому, цельному, глубокому, к *искусству для всех.* Примечательно, что в таком восприятии нового зрелища сходятся крайности: Лев Толстой и Александр Блок. Ни у кого не возникает сомнения, что кинематограф — прекрасный демократический театр будущего.

Сходное самосознание и у самого кино, у передовых, мыслящих его деятелей. Грядущее видится светлым, настоящее затянуто тучами коммерции, торгашества. Приведем один из характер-

[106] Там же.
[107] Сб. «Самое важное из всех искусств». М., «Искусство», 1963, стр. 93.

ных самых ранних киноманифестов — редакционную статью в первом номере новооткрывающегося кинематографического журнала «Пегас»:

«Будущее кинематографа и велико и прекрасно. В руках человека экран станет волшебным зеркалом, в котором призрачно и таинственно, по зову господина и владыки, будет являться жизнь во всем ее многообразии.

Экран победит пространство и время. Он станет неумирающим свидетелем отходящих исторических эпох и хранителем наглядной памяти о потрудившихся и прославленных героях человечества, живших когда-то.

Для поэта и художника экран раздвинет границы жизни и будет служить им кафедрой для проповеди правды и красоты. На едином языке искусства он обратится к разноязычным и рассеянным народам и будет услышан.

Школьники будут учиться по живым картинам, увидят все страны и народы, будут наблюдать прорастание зерна и распускание цветов, рассмотрят невидимую жизнь микроорганизмов,— и впервые, может быть, за тысячи лет ученье для детского ума станет наслаждением.

Между вещим словом человека и живым образом экрана будет заключен союз на вечные времена, и имя изобретателя кинематографии будет записано в синодиках истории рядом с именем Гуттенберга.

Но все эти будущие перспективы еще ждут своего осуществления. Это славное будущее впереди.

В настоящем же кинематография живет в значительной степени подсознательной жизнью, не спеша понять и оценить ни свои силы, ни свои задачи. Рожденное промышленным прогрессом, увидав свет, как многообещающая отрасль фабричного производства, искусство кинематографа несет на себе печать своего незаконного происхождения.

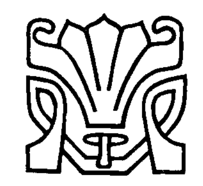
Единственное из искусств, оно знает стоимость метра творимой им легенды, оно идет на рынок и в колеблющихся настроениях и вкусах толпы улавливает законы спроса на его товар.

Уверившись в своем положении, убедившись в широком сочувствии масс ее делу, кинематография бросила смелый вызов литературе и сцене и начала массовое производство своих ценностей, измеряя их, как ситцы, и рекламируя, как сапожную мазь...» [108]

Грустные последние абзацы статьи типичны так же, как общий ее тон, звонкий и оптимистичный.

---

[108] «Пегас», 1915, № 1, стр. 82.



«Визуальная беллетристика» и массовая литература

«Гуртовой, оптовый товар»

Системы адаптации и снижения

Экскурс в историю русской лубочной литературы. Ландшафт милорда Георга

О первых попытках изучить вкус русского читателя

«Короли» и «королевы» русского бульвара

М. П. Арцыбашев. Адаптация «философии жизни», идей и образов русской литературы

А. А. Вербицкая. Девальвация революционных лозунгов и прогрессивных идей

Л. А. Чарская. Последние оттиски «рождественских сказок»

«Гуртовой, оптовый товар»

«Продукция», «машинное», «гуртовой, оптовый товар» — все чаще слышится недовольство кинолентами, кинорепертуаром.

В новогоднем номере газеты «Русские ведомости» за 1912 г. была опубликована статья писателя А. С. Серафимовича, настолько существенная и симптоматичная, что мы процитируем ее с незначительными купюрами:

«Машинное надвигается

Оно надвигается отовсюду беспощадно и в такие области, что немеешь и порой ... страшно становится.

Но что же страшного, что башмаки шьются не дратвой и шилом, спокойно и медленно, а гремит машина, торопливо и нервно выбрасывая пару за парой? Механическое производство обуви выкинуло из изб тысячи кустарей.

Что страшного в том, что механические машины выбрасывают тысячи аршин узорчатой материи? Поля Индии бесконечно забелели костями индусов, работавших вручную...

...Пройдитесь вечером по улицам столицы, уездных городишек, больших сел и посадов, и везде — на улицах, залитых электричеством, и на улицах с керосиновыми фонарями — вы

встретите одно и то же: вход, освещенный фонариками,— кинематограф.

Вот та машина, тот механический станок, который так неожиданно ворвался в зачарованный круг художественного творчества. Ворвалась машина, и результат налицо: уже начинают тучнеть пустынные кладбища. Издатели, торговцы, все в один голос утверждают: спрос на беллетристику упал, и непрерывно, неуклонно, повинуясь какому-то внутреннему закону, продолжает падать. И, что знаменательно,— не только у нас, но и за границей.

Я вижу скептические лица: как кинематограф заменит книгу! Это несомненно для тех, кому книга не нужна...

Так загляните в зрительный зал. Вас поразит состав публики. Здесь все — студенты и жандармы, писатели и проститутки, офицеры и курсистки, всякого рода интеллигенты, в очках, с бородкой, и рабочие, приказчики, торговцы, дамы света, модистки, чиновники, словом все. И в этих густых рядах уж конечно есть читатели.

И все-таки презрительные полуулыбки: кинематограф и книга; бездушная фотография и живое слово; мертвые машинные снимки и живое творчество!

Но книга, разве книга не мертвый снимок с живого слова? Разве это не отпечаток живого образа, творимого гением человека?

Так какая же разница между кинематографом и книгой? Эта разница только машин, разница воспроизводящих и закрепляющих механизмов.

Хорошо, возразят мне, но кинематограф дает только данное, только существующее, как всякая фотография, для книги содержание безгранично, и от этого кинематограф и книга, как гений и злодейство, две вещи несовместные.

Это неверно.

Ведь в самом деле, из чего состоит, скажем, рассказ? Он распадается на три элемента: пейзаж и вся внешняя обстановка, действия и, в-третьих, психологический анализ идей и то особенное настроение, которое дается стилем.

Первые два элемента целиком, превосходно, с исчерпывающей силой умеет дать кинематограф с яркостью и осязательностью, которые и не снились слову.

Действия кинематограф опять-таки дает с яркостью и живостью впечатления, недосягаемыми в книге.

Идеи, поскольку они выражаются словами действующих лиц, будут воспроизводиться и кинематографом.

Я не говорил, что кинематограф убьет книжку, уничтожит ее. Я говорил только, что кинематограф вытеснит, и не в малой мере, закрепленное на бумаге слово.

Худо это или хорошо?

Ни то, ни другое. Это стихийно. Ни плакать, ни радоваться, а понять.

Какие-то глубоко заложенные внутри реорганизующегося, органически меняющегося культурного роста человечества причины властно диктуют совершающееся на наших глазах разрушительное вторжение в область творчества машины, разрушительное по отношению к прежним способам закрепления продуктов творчества.

Как могучий завоеватель надвигается кинематограф. Повторяю — этому не надо ни радоваться, ни печалиться. Это стихийно. Грядущее царство кинематографа неизбежно. И центр тяжести в другом.

Книга в своем эволюционном пути пережила много этапов. Когда-то она наводняла массы «Битвами русских с кабардинцами», «Ерусланами Лазаревичами» и прочей трухой и гнилью...

Нынешний кинематограф — лубок по содержанию. Это та же «Битва русских с кабардинцами». Это — тот же расчет на самые низменные вкусы и инстинкты...»

В этих словах А. С. Серафимовича сконцентрировались очень важные для нашего дальнейшего исследования догадки и наблюдения современников раннего кино.

Вспомним блоковского кинематографического «барона», который «целовался под пальмой с барышней низкого звания, ее до себя возвышая». Вспомним определение О. Мандельштама: «лубочный роман красавицы графини», развертывающийся на экране.

Кинематограф — машинный лубок. Эта мысль родилась еще в начале века. И тогда же было впервые сделано сопоставление кинолент с серийной литературной продукцией, с массовой литературой, получившей на рубеже двух последних столетий невиданное распространение в Америке, в Европе, также и в России.

Сегодня интерес к литературным «сериям», к «серийности» резко вырос в связи с грандиозным успехом телевизионного «сериала» — так назван основной жанр сегодняшнего телевизионного экрана [1]. Наша отечественная критическая литература имеет блестящий и самый ранний образец сопоставления массовой литературы с кинематографом. Оно принадлежит перу Корнея Чуковского, в ту пору еще молодого литературного критика, обладавшего широким кругом интересов и острым пером. Автор исследований о Чехове и Бунине, Достоевском и Куприне, Чуковский на протяжении десятилетия увлеченно, хотя и с полемическими излишествами, занимался и «низовым» слоем литературы, написав очерки «Вербицкая», «Лидия Чарская», «Третий сорт», «Меща-

[1] См., напр., статью: «Le serial». Dossiers du cinéma. Films I. Casterman, 1971.

нин против мещанства», «Темный просветитель» и многие другие. Чуковский проницательно распознал «плакатную», «афишную», «городскую» сущность творчества Леонида Андреева, безошибочно препарировал «второй и третий сорт» в литературе, «миннезингеров кафе и ресторанов», «баянов трамваев», как он выражался. В своих ежегодных «Обзорах литературной жизни» Чуковский прямо заимствовал приемы литературных годовых обзоров Белинского, в частности, рецензируя каждый очередной литературный год, с 1907 по 1911, он брал весь срез литературной русской жизни, все ее уровни и выводил общую тенденцию года, исходя из всей литературной продукции, в том числе и бульварного чтива. Внимательно следя за тем, как возникают массовые формы пропаганды и популяризации литературы, новые виды и подвиды художества, непосредственно порожденные городом, Чуковский включал в круг обозрения не только беллетристику, альманахи, литературные журналы, но и такие формы просветительства, как, например, «Вестник знания», издаваемый В. В. Битнером.

Кинематографу Чуковский посвятил книгу «Нат Пинкертон и современная литература», вышедшую двумя изданиями в 1908 и 1910 гг.,— горький и злой памфлет.

Насколько Андрей Белый одушевлен прекрасным здоровьем кинематографа-«балагана», ошеломлен им и испуган Корней Чуковский. В кинематографе видится ему «соборное творчество... готтентотов и кафров», которые «в самом в низу» [2].

Крылатая эта фраза надолго травмировала кинематографистов и кинокритиков, через много лет все ее опровергавших да опровергавших, все доказывавших, что Эйзенштейн не готтентот. Спор смешон. С чрезмерным эмоциональным обобщением, еще не видя будущего, Чуковский анализирует определенный *тип* кинематографа.

«Кафры» и «готтентоты» Чуковского вели свое происхождение от формулировки Герцена, который в своей статье «Роберт Оуэн» писал: «Внизу и вверху разные календари. Наверху XIX век, а внизу разве XV, да и то не в самом в низу — там уж готтентоты да кафры различных цветов, пород и климатов» [3]. Речь идет о «внеисторическом существовании мещанина».

Кинематограф по Чуковскому полностью отражает вкусы мещанина, ибо, «как и всякий рыночный продукт, он воплощает вкусы своего потребителя — гуртовой, оптовый товар. Наши лич-

[2] *К. Чуковский.* Собр. соч. в 6-ти т., т. 6. М., 1969, стр. 118—119. Дальнейшие ссылки по этому же источнику. В новом издании статья названа «Нат Пинкертон».

[3] *К. Чуковский.* Собр. соч., т. 6, стр. 126.



Кадр из феерии Мельеса «Путешествие на Луну»

ные, индивидуальные вкусы нисколько не отражаются в нем, но наш массовый, стадный вкус кинематограф, как и всякий товар современного рынка, выражает очень определенно и резко. В них, в этих кинокартинах, явлен как бы фотографический снимок массового их потребителя» [4].

Что же это за картины? Чуковский начинает статью с описания картины «Бега тещ», далее переходит к французским комическим, к феериям Мельеса — «Путешествию на Луну» и другим — отечественные фильмы в этой статье 1908 г. еще не затронуты, весь разбор строится на ввозном репертуаре. В злых и желчных пассажах критика предстает картина кромешного идиотизма, нелепой эстетики, жалкой техники, с довольно пожилыми девами в оранжевых трико, шествующими по дну океана, потряхивая дряблыми бедрами, с обезумевшими старухами, бегущими на скачках, чтобы добыть мужей своим перезрелым дочерям, с драками, побоищами, погонями, револьверными выстрелами и т. д. и т. д. Выделяя четыре группы репертуара: фильмы фантастические, комические, трагические, азартные, Чуковский делает исключительно

[4] Там же.

важные наблюдения, подтвержденные в дальнейшем, в противоположность общему мрачному прогнозу:

«У кинематографа есть свои легенды, свои баллады, свои комедии, драмы, идиллии, фарсы. Он сочинитель повестей и рассказов и выступает перед публикой как поэт, драматург, летописец и романист. ...Фантастика, мечта, вдохновение и в прежнее время было бы представлено на сцене или написано пером на бумаге, а теперь по воле магической техники перенесено на кинематографический экран...»[5] «У нас часто скорбели, что вымирают народные песни, пословицы, былины, причитания, заговоры, что иссякает в народе хоровое, безличное творчество, но вот оно снова возникло, такое же безличное, безымянное, такое же соборное и хоровое,— и мы воочию можем видеть его в кинематографе. Кинематограф тоже есть песня, былина, сказка, причитание, заговор, но создатель всего этого ... уже не народ. ...Сплошной быт мужика раздробился, многомиллионная серая масса стала массой пестрой, разноцветной, и тотчас же иссякло всенародное творчество. Но на другом полюсе нашей культуры, в ту же самую эпоху, стал слагаться новый сплошной быт... быт городского мещанства ... И город, сделавшись центром многомиллионной толпы, стал творить свой собственный, массовый эпос, и вот этот эпос — в кинематографе»[6].

При всем несправедливо негативном пафосе и тоне статьи, существенно установление прямой связи между «беллетристикой кинематографа» (также выражение К. Чуковского) и серийной литературой, в первую очередь — «выпусками» сыщицких романов и повестей, распространявшимися до самой революции гигантскими тиражами и имевшими своего читателя еще довольно долго и после революции. Имя героя этой литературы — сыщика Ната Пинкертона вынесено в название статьи, где беллетристика кинематографа рассматривается в прямой и неразрывной связи с современной ей литературной беллетристикой, эпосом, Одиссеей Города.

Нам еще придется возвращаться к статье Чуковского, как и к другим его работам 1900—1910 гг. Сейчас же отметим в ней самое важное для дальнейшего анализа: еще в начале века была установлена прямая зависимость кинематографа от массовой литературы. Она была установлена на той стадии развития новорожденного зрелища, когда на экране стал развертываться *сюжет*, когда движущаяся фотография приобрела, помимо своего изначального, первого, натурного пласта, помимо непосредственной фиксации натуры,— определенную сюжетную организацию. Именно на этой стадии кинематограф и стал формой «визуальной беллетристики», что и было сразу замечено и точно оценено Чуковским. Связь кинематографа с литературой обнаружилась прежде всего как связь с «низкой» литературой. Сам аспект этот был подсказан реальностью кинематографа тех лет, определялся начальной стадией развития нового искусства. Разумеется, в будущем глубинные связи и противоречия между кино и литературой приоткроются совершенно по-иному, но это произойдет в пору зрелости кинематографа.

Вместе с тем, создавая «свои легенды, свои баллады, свои комедии, драмы, идиллии, фарсы», кинематограф отнюдь не ограничивался низкой литературой, той, что «по Сеньке шапка». Наоборот, общеизвестно, что он перерабатывал любую, а особенно охотно классическую литературу.

В самом деле, если обратиться к репертуару 1907—1909 гг., первых трех лет русского кино, можно увидеть, что главные авторы кинематографа — Пушкин («Борис Годунов», «Бахчисарайский фонтан», «Полтава»), Лермонтов («Песня про купца Калашникова», «Боярин Орша»), Гоголь («Вий», «Женитьба», «Тарас Бульба»), Л. Толстой («Власть тьмы») и т. д.



Системы адаптации и снижения

Взаимосвязь развития русского кинематографа с отечественной литературой (как и литературой вообще) не подлежит никакому сомнению.

О ней свидетельствуют в первую очередь цифры и названия фильмов. В течение семи лет (1907—1914 — года начала мировой войны, изменившей некоторые соотношения в кинорепертуаре) подавляющее большинство названий картин повторяют названия произведений русской классики и современной литературы или же представляют собой вариации классических и современных литературных сюжетов, т. е. экранизации. Из 370 фильмов, снятых в эти годы (исключая хронику и видовые), их более 120[7], т. е. треть репертуара. По удельному весу фильмы иного рода (съемки

[5] *К. Чуковский.* Собр. соч., т. 6, стр. 120.
[6] Там же, стр. 127—128.

[7] Здесь и далее пользуемся данными фильмографии Вен. Вишневского в кн. «Художественные фильмы дореволюционной России». М., Госкиноиздат, 1945.

театральных спектаклей с участием известных актеров — «звезд» сцены; первые оригинальные картины комедийного жанра, построенные на простейших трюковых сюжетах; а также фильмы, в основе которых лежит документальный сюжет и материал (например, прославленная «Оборона Севастополя» и др.), занимают значительно более скромное место, нежели главный — литературный — пласт.

Такое соотношение устанавливается, повторяем, с самого начала истории русского кино. И после 1914 г., в пору расцвета дореволюционного отечественного кинематографа, когда уже формируется собственно кинодраматургия и из синкретичности фильма выделяется как некая литературная обособленность собственно сценарий,— прямая связь кино с литературой остается столь же прочной, хотя и существенно усложняется.

Исследуя генезис русского кинематографа, отыскивая его истоки (как и истоки мирового кино в целом) в фотографии, в изобразительных искусствах, в самом феномене движущегося изображения — действительности, зафиксированной на пленке, в театральном действии и искусстве актера, в разнообразных жанрах ярмарки и балагана, мы, тем не менее, вынуждены признать, что первым надежным мостом между новорожденным искусством кино и художественным опытом прошлого явилась именно литература, и еще точнее — *повествовательный, прозаический сюжет*.

В жалобах на кинематографического «Молоха», поглощающего литературу с ненасытной жадностью, в раздражении, вбиравшем в себя разнообразные эмоции — от действительной тревоги за судьбы русской художественной культуры, которая опошлялась и снижалась кинематографической коммерцией, до высоколобого снобизма,— сказывалось неверие в будущее кино и недальновидность.

Но, однако, пессимистический взгляд на кинематограф никак не задержал его, очень скоро выродившись в старомодное брюзгливое упрямство.

Неизмеримо более опасным и поразительно устойчивым оказалось иное: утверждение, что хорошая литература обеспечивает качество кинематографического произведения; литература плохая неизбежно ведет к отрицательному результату на экране.

Если второе, а именно негативная зависимость фильма от плохой литературной основы, еще подлежит дискуссии, то первое: установление некоего позитивного равенства фильма с литературным произведением, послужившим для него оригиналом,— является заблуждением.

Ставя знак равенства между обращением к хорошей литературе и прогрессом в кинематографе, напрасно полагают, что высокая литература, и прежде всего классика, является некоей гарантией художественности на экране.

В большинстве мемуаров первых русских кинематографистов — Гардина, Перестиани, Алейникова, Форестье и других это заблуждение приобретает характер бесспорной истины, согласно которой, скажем, фильм «Анна Каренина» или «Дворянское гнездо» изначально должен быть «лучше», чем фильм «Ключи счастья» или «Белая роза», потому что Толстой и Тургенев — хорошие писатели, а Вербицкая и Пшибышевский — писатели плохие.

Увы! Между фильмами-экранизациями классики и фильмами-экранизациями современной литературы низкого класса, между экранизациями и картинами по специально написанным сценариям в дореволюционной кинематографии не существует решительно никаких различий — идейных, эстетических, мировоззренческих, качественных.

С той ранней поры, как от непосредственного документирования действительности и репродуцирования театрального спектакля кинематограф в поисках собственных сюжетов обратился к сюжетам литературным — в этом новом взаимодействии возникли и начали складываться некие системы. Мы назовем их системами *адаптации* и *снижения*.

Недостаточность и неточность этих терминов (как, впрочем, и многих общераспространенных искусствоведческих терминов) заставляет нас пользоваться обоими одновременно, ибо необходимый нам смысл как бы раздваивается между ними.

Адаптация — приспосабливание, прилаживание — заключает в себе как бы динамику такой обработки, в которой есть *материал* (в данном случае — литература) и есть некий *эталон*, к каковому материал приспособляется (тип или типы фильма того времени).

Снижение в своем буквальном смысле вносит существенный нюанс в термин «адаптация», уточняя направление этой обработки в сторону облегчения, сведения сложного к примитивному, приспособления более высокого к низшему уровню.

Мы увидим, что именно таковы взаимоотношения раннего кинематографа с отечественной литературой и — увы — часто не только лишь раннего.

Системы и способы адаптации и снижения могут быть различны.

Простейшие: системы опущений, сокращений, купюр, посредством которых индивидуальное творение, порой и творение гения, лишается своей души и всего, что составляет его глубину и своеобразие, остается скелетом без плоти. Уже система опущений, наиболее нейтральная и безобидная изо всех, способна превращать произведение в трафарет. Этот способ не является специфически кинематографическим (как, впрочем, и некоторые другие). Он

столетиями применялся в самых разнообразных литературных переделках, в театре, в любых переложениях.

С. С. Гинзбург справедливо видит аналогию в методах обработки литературы ранним кинематографом и «народными» изданиями Никольского рынка, приводя свидетельство И. Д. Сытина, авторитетного знатока последних: «...Почти все произведения наших больших и даже великих писателей появлялись на Никольском рынке в сокращенном или ... измененном виде. Повесть Гоголя «Вий» в издании Никольского рынка называлось «Три ночи у гроба». Повесть «Страшная месть» названа «Страшный колдун»... Какой-нибудь Миша Евстигнеев совершенно запросто говорил: — Вот Гоголь повесть написал, да только нескладно у него вышло, надо перефасонить. И «перефасонивал». Сокращал, изменял, менял название» [8].

Несомненно, сопоставление текстов классического оригинала и «переложений» Никольского рынка дало бы нам законченный образец адаптации с помощью «системы опущений». Точно такой же результат можно получить при изучении «дайджеста», принятых на Западе в наши дни «карманных изданий» и сокращений классических романов.

Не будучи свойственным именно кинематографу, этот способ, однако, для кинематографа — почти неизбежный, пока речь не идет о поисках образа, адекватного литературному, но создаваемого иными, специфическими средствами искусства кино. Роковым для экранизации-переложения служит прежде всего простейшее: несовпадение объема литературного произведения и метража фильма. Практика кино показала, что какой бы подробности воспроизведения оригинала, верности и приближенности к подлиннику ни добивались бы кинематографисты, как бы искусственно ни увеличивался метраж фильма, как бы ни спасительна казалась многосерийность,— результат так или иначе оказывается близок результату дайджеста. Пример художественной неполноценности буквально всех экранизаций (как и инсценировок) «Анны Карениной» достаточно убедителен. Содержание философского романа Л. Н. Толстого может существовать неадаптированным только в целостности всей его системы образов, в поистине контрапунктическом взаимопроникновении главных тем, в сплетении центральных историй: Анны — Вронского — Каренина, Левина — Кити — Вронского — Анны, Стивы Облонского — Анны — Долли, Николая Левина — Константина Левина — Кознышева и т. д. Отсекая все кажущиеся второстепенными линии романа, вплоть до важнейшей из них линии Левина — Кити, большинство экранизаций и инсценировок «Анны Карениной» (даже инсценировка Н. Д. Волкова, поставленная в МХАТе и признанная чуть ли не классической) закономерно сводят роман к истории одной трагической любви. Включая же линию Левина — Кити в качестве некоей параллели линии Анны — Вронского — Каренина, но опять-таки опуская все остальные сюжеты-«спутники», экранизаторы добиваются лишь того, что на экране, контрастно, как в средневековом моралитэ, развертываются в параллельном действии уже две истории: семьи «правильной» и семьи «неправильной», любви счастливой и любви несчастливой, что и произошло в недавней советской экранизации толстовского романа.

[8] *С. Гинзбург.* Кинематография дореволюционной России, стр. 113—114.

Элементарный и практический вопрос объема фильма, несовпадающего с объемом большой литературной формы, на ранней стадии кинематографа снимает все другие проблемы. Можно заведомо, хотя картина и не сохранилась, сказать, что «Война и мир» В. Гардина и Я. Протазанова — двухсерийный фильм огромного по тем временам метража — 3000 м, 10 частей — не мог быть ничем, кроме поспешной и поверхностной иллюстрации эпопеи Л. Н. Толстого, так же как и «Анна Каренина» в семи частях Гардина, и 400-метровый лермонтовский «Вадим», и 285-метровый «Борис Годунов», и все остальные ранние экранизации русской классики.

В первые годы отечественного кино то же самое случалось и с произведениями более камерных и лаконичных форм. Сохранившийся фильм 1909 г. «Смерть Иоанна Грозного» режиссера В. Гончарова — характернейший пример такой экранизации. Не будем говорить о наинижайшем уровне актерской игры, о картонности фигур, о небрежности театральной массовки, о колышущихся от ветра в кадре кремлевских теремах и соборах. Чисто драматургический выбор сцен, снабженных соответствующими надписями («государь гневается», «новая свадьба Ивана Васильевича», «в утро Касьянова дня» [9] и т. д.), уже свидетельствует о том, что ничего кроме случайного набора «картинок», долженствующих иллюстрировать наиболее эффектные, по мнению режиссера, и «самоигральные» моменты драмы А. К. Толстого, здесь быть не может. Это ремесленная иллюстрация, обусловленная самым примитивным уровнем воспроизведения литературы.

Адаптация-иллюстрация не только в своем первичном выражении, как фильм «Смерть Иоанна Грозного», но и в более сложных поздних формах нас сама по себе интересовать не будет. Этот, самый элементарный, результат мы лишь называем, чтобы сразу же вынести за скобки и больше к нему не возвра-

[9] В который волхвы предрекли Ивану Грозному смерть.

щаться, кроме тех случаев, когда характер сокращений, купюр, тех или иных коллизий, идей, образов оригинала объясняется не ремесленным неумением и скудостью кинематографической мысли, но есть элемент концепционный или эстетический.

Более сложна и активна та система адаптации высокой литературы, которую условно можно назвать «системой сюжетных подстановок». Очень распространенная в дореволюционном кино, она делает привычной практику самых разнообразных «поправок» к сюжетам классики, включения новых поворотов интриги, новых финалов, мотивов, совершенно чуждых и неорганичных для литературного оригинала, исключения и замены иными мотивами сюжетных мотивов оригинала. Яркий пример такого рода переработки приводит в своей книге С. С. Гинзбург: экранизация стихотворения Н. А. Некрасова «Огородник» режиссером А. Чаргониным — «Огородник Лихой».

Снятый в конце 1916 г. и выпущенный на экран в самый канун Февральской революции фильм «Огородник Лихой» имел подзаголовки «Ужасы былого» и «Ужасы крепостного права», режиссер хотел показать этим, что стихотворение Некрасова имело «социальное обострение»,— в нем в традиционной фольклорной, близкой к песенной форме повествовалось о любви «неровней» — огородника и хозяйской дочки, за которую герой был стеган плетьми и заслан на каторгу.

Делая главным героем фильма не огородника, а жестокого самодура-помещика, отца его возлюбленной (у Некрасова отсутствующего),— мелодраматического злодея, экран изменял сам конфликт, которым в фильме «Огородник Лихой» «являлось не столько социальное неравенство любовников, сколько исключительная жестокость отца героини» [10].

Тенденция «жестокой мелодрамы» сказывается, конечно, далеко не только в картине «Огородник Лихой», а является господствующей для всех сюжетных подстановок в экранизациях дореволюционного кино. Любопытно, что, как и в картине «Огородник Лихой», в большом числе других фильмов именно конъюнктурная социологизация прямым путем ведет к обратному эффекту, т. е. к подмене социальных и классовых конфликтов мелодраматическими. Явление это оказывается весьма устойчивым. Можно легко наблюдать его в послереволюционной кинематографии, в ранних советских фильмах-«агитках», в картинах типа «На мужицкой земле» Б. Чайковского (1922). И всякий раз, чем сгущеннее, чем якобы безжалостнее показана жестокость того или иного омерзительного крепостника (хозяина, буржуя, кулака), тем дальше от-

[10] *С. Гинзбург*. Кинематография дореволюционной России, стр. 217.

ходит экран от раскрытия социальных противоречий, попросту заменяя их штампованным характером мелодраматического злодея. Мы можем проследить сходные ситуации не только в ранних и неумелых фильмах советского производства, непосредственно повторяющих штампы предреволюционного репертуара, но в таких уверенных по профессионализму, более поздних экранизациях 20-х годов, как, скажем, «Коллежский регистратор» Ю. Желябужского (1925). Сгущение красок — уже вполне сознательный принцип этого фильма, где светлая пушкинская печаль «Станционного смотрителя» заменена грубыми и резкими тонами псевдосоциальной мелодрамы. Финал, где красивая молодая барыня с детьми приезжает в родные места и долго, молча, одна, остается на могиле отца, покойного Самсона Вырина,— не удовлетворяет авторов «Коллежского регистратора», ибо, по их мнению, похититель Дуни, столичный гусар Минский, не должен был жениться на бедной девушке, что как раз и следует из пушкинского финала повести. Самсон Вырин (в фильме его зовут Симеон) умирает, прозревая тень несчастной, обманутой Дуни на петербургской панели. Традиционно мелодраматический финал низводит именно трагедию неравенства, однако раскрытую Пушкиным необычно, в скромной и печальной истории отца, разлученного с единственной горячо любимой дочерью, к элементарному сюжету «соблазненной и покинутой». Типична и легкость, с которой, ничтоже сумняшеся, кинематограф приписывает чужой мотив популярному сюжету. Она характерна для отношения к литературному подлиннику, общепринятому в то время. Никакого почтения к сокровищнице прошлого не существовало. Классический сюжет был такой же глиной, что и любой другой. Разница между Гоголем и Жоржем Оне, между Гоголем и Шпажинским, между Жоржем Оне и Мопассаном не просматривалась. Потому что материал, каким бы он ни был — непосредственными фактами жизни, извлеченным, например, из судебной хроники, литературной бульварщиной, великим классическим произведением,— не имел самодовлеющего значения для драматургии раннего кинематографа.

Подчеркиваем, что именно для драматургии в широком смысле, т. е. для конструктивной основы картины: ее сюжета, коллизий, конфликтов, образов.

В непосредственном запечатлении жизни с помощью кинематографического аппарата, которое неизбежно присутствовало в каждом, пусть и самом условном, фильме, могли быть любые неожиданности. Живая действительность так или иначе прорывалась на экран благодаря исконной натурности кино, генетически прямо связанного с фотографией. Потому-то непосредственная фиксация жизненного материала — документальное начало кинемато-

графа — с самых первых его шагов и на всех этапах его дальнейшего развития прогрессивна. В раннюю же пору чем меньше преображается и трансформируется материал согласно быстро устанавливающимся конструктивным законам, вернее, штампам экранного зрелища,— тем большую ценность имеет фильм и как прямое отражение действительности, и как исторический документ. Почти в каждой картине (исключая, пожалуй, только лишь откровенную бездарность) можно распознать как бы два пласта. Первый — конструктивный и, так сказать, концепционный, сосредоточивающий в себе драматургию фильма, его сюжет, образы, стиль, т. е. все средства трансформации действительности на экране. Второй, сосуществующий, пласт самого материала непосредственного течения жизни, зафиксированного камерой,— внутри так называемого искусства. Об этом нам еще придется немало говорить. Однако на первых порах документальность ленты непреднамеренна, ее кинематографический аппарат несет волей-неволей, зачастую вопреки намерениям производителей фильма, озабоченных именно искусством.

Материал классики никак не сопротивлялся адаптации, подвергался самым произвольным переработкам, будучи еще более податливым, чем непосредственный жизненный материал действительности, способный проникать в фильмы разнообразными обходными маневрами. Особая податливость литературных сюжетов, в том числе и сюжетов классических, объяснялась и тем, что в глазах кинематографистов это была никак не сфера неприкосновенности, а, наоборот, область вымышленного, материал уже ранее опосредованный, сочиненный, можно сказать, заведомо стилизованный. Он легко укладывался, по тогдашним понятиям, в трафареты, схемы, на прокрустово ложе определенных, пусть и никем не сформулированных, но бесспорно существовавших канонов. Существование таких канонов можно предположить заранее, еще до попыток конкретного их анализа, из-за целого ряда свойств вполне законченной эстетики раннего кинематографа. В первую очередь назовем: явно бросающаяся в глаза настойчивая повторность сюжетов картин, сюжетных мотивов, бесконечно варьирующихся из фильма в фильм вне зависимости от материала, подгоняющих под себя любой материал. Выявлению этих сюжетов и сюжетных мотивов далее будет посвящена специальная глава.

Повторяем: кинематографические схемы и трафареты в равной мере легко обнаруживаются в фильмах по высокохудожественным произведениям литературы и по дешевым массовым поделкам. Кинематограф быстро овладевает умением нивелировки, приводит к одному общему знаменателю материал самого разного литературного качества.

Наиболее коротка цепь адаптации между фильмом и произведением современной ему бульварной литературы. Она порой сокращается до полной гармонии, адекватности оригинала и кинематографического клише. А часто фильм за счет своего натурного пласта намного интереснее своего литературного прототипа.

Первые историки русского кино Б. С. Лихачев, Н. М. Иезуитов также подчеркивают близкое родство жанров русского кинематографа с аналогичными жанрами современной ему бульварной литературы — психологическим, детективно-приключенческим и др. Н. М. Иезуитов замечает, что и профессиональный литературный сценарий, который начал публиковаться как самостоятельное авторское произведение с 1915 г. в специальной прессе, также являет собой детище третьесортной бульварной литературы тех лет [11]. Постановку проблемы раннего фильма как параллели бульварной литературе дает в своей книге «Кинематография дореволюционной России» С. С. Гинзбург.

Однако, даже будучи намеченной, аналогия раннего кинематографа и бульварной литературы немедленно обнаруживает наличие «белых пятен». «Белым пятном» является по сути дела и сама характеристика бульварной литературы вообще и бульварной литературы русского начала XX в. в частности. Такой характеристики не существует в литературоведении, поскольку сама сфера этой беллетристики оставалась за бортом академического анализа, общих обзоров литературного процесса и тем более специальных исследований и монографий по причине своего низкого художественного качества и малой эстетической ценности. Основополагающий принцип научного отбора — отбора по истинным художественным достоинствам отдельного произведения, того или иного творца, того или иного творческого коллектива — давно создал соответствующую шкалу внимания и исследователей к явлениям искусства. Согласно этому подходу, вполне естественно всестороние изучать, например, творческие искания Московского Художественного театра и упоминать в перечислениях с несколькими осуждающими эпитетами деятельность, скажем, театра А. С. Суворина в Петербурге. Согласно этому же подходу, вполне правомерному и естественному, если критерием служит только художественная значимость, литературоведы обстоятельно исследовали творчество А. А. Блока и И. А. Бунина, но игнорировали писания их современницы Чарской.

Но вопреки оценкам искусствоведов и критиков, вопреки, казалось, самым элементарным эстетическим понятиям и представлениям, то, что находилось за бортом академических историй

[11] «Киноискусство дореволюционной России».— Сб. «Вопросы киноискусства», вып. 3, 1957, стр. 271.

литературы и искусств, то, что клеймилось как пошлость в критических рецензиях и статьях, не только не умирало, но множилось, распространялось, приобретало все более широкий масштаб и, как правило, огромную популярность, в сравнении с которой известность замечательных писателей, художников, театральных коллективов была камерной.

Приходится принять в расчет это таинственное с точки зрения искусствоведения обстоятельство. И не только потому, что, если не нанести на карту эту огромную область, общая картина художественной культуры начала XX в. никак не полна. Но еще и потому, что проблема бульварной литературы, как подтвердила история, вовсе не оказалась исторически замкнутой.

На Западе за последние годы в литературоведении полностью утвердились и вошли в обиход термины «паралитература» и «инфралитература» (т. е. печатная продукция «около» и «вне» литературы). В 1967 г. во французском городе Плон паралитературе была посвящена специальная декада, проведенная Международным культурным центром, и по ее итогам опубликован сборник «Беседы о паралитературе»[12]. Недавно вышла книга «Массовая литература и кризис буржуазной культуры Запада» (М., «Наука», 1974), представляющая собой первое исследование советскими литературоведами этого круга современной литературной продукции.

Сейчас традиционному литературоведению и искусствознанию приходится срочно наверстывать упущенное. «Секреты успеха» у массового читателя и зрителя, заложенные в самом произведении, оказались существенным предметом анализа в век бурного развития средств массовой коммуникации, увеличения тиражей, нарастания массовости зрелищ — прежде всего телевидения. Неслучайно, что более молодые отрасли гуманитарного знания: теория информации и массовой коммуникации, социология искусства, культурология смелее и мобильнее включают массовые формы в круг своего внимания. Искусствознание должно помочь здесь своими методами конкретного исследования художественной ткани произведения, пользующегося массовым спросом и успехом. Экспертиза искусствоведа нужна и здесь. Открещиваться по-старинке или отделываться фельетоном от «коммерческого» сегодня уже нельзя. И первой задачей, посильной более всего именно эстетическому анализу, станет разграничение действительно низкой массовой продукции, пропагандирующей низменный вкус, от того, что в художественной сфере широкого распространения окрестил «низким» или «примитивным» вкус того утонченного интеллигента, которому зачастую очень недалеко до снобизма и претенциозности.

[12] См. об этом содержательную статью В. И. Мильдона «Беседы о паралитературе».— «Вопросы философии», 1972, № 1.

■

Не так легко, как это кажется на первый взгляд, определить рубеж между художеством и паралитературой, истиной и китчем. Скажем, принятое деление на жанры, формы, виды высокие и низкие не может дать нам четкого критерия, особенно в применении к нашему материалу. Дело в том, что само деление видов и жанров искусства на высокие и низкие весьма условно, исторически изменчиво, а в обстоятельствах XX в. еще и архаично.

Согласно этому же делению искусства на высокое и низкое в XIX в. «Комеди Франсез» считалась высоким театром, а «Амбигю Комик» — театром низким, а в XX в.— симфоническая музыка продолжает считаться видом высоким, в то время как музыка джазовая остается на низшей ступени иерархической лестницы музыкальных видов. Точно такое же неравенство престижа существует между, скажем, драматическим театром и эстрадой, оперой и эстрадой, драмой и скетчем, арией и песней и т. д. и т. п. Некогда зародившись от социальных и классовых градаций художественных видов по их происхождению (аристократическому или демократическому), подобные деления в виде стереотипов задержались в наше время несмотря на то, что общие глубокие и могучие процессы взаимопроникновения видов, казалось бы, стерли подобные разграничения и выдвинули необходимость совершенно иных дифференциаций.

Соответствует ли дифференциация по шкале «высокое — низкое» градациям художественного качества?

Нет, и в прошлые времена иерархия видов не опиралась на критерий художественного качества. Как в старину высокие жанры рождали и великие шедевры, подобные «Неистовому Роланду» Ариосто или театру Расина, и сотни бездарных академических опусов, а демократические, площадные, ярмарочные зрелища дарили миру и комедию дель арте, и искусство великого мима Дебюро, и море пошлости,— и в наше столетие принадлежность к так называемым высокому и низкому сама по себе еще не гарантирует художественного уровня или его отсутствия более, чем когда-нибудь в прошлом. Ибо ранее, когда границы между ними были официально освящены и канонизированы с помощью целого свода нормативных правил, работать в высоком жанре можно было лишь овладев хотя бы сложным профессиональным ремеслом. В наш век взаимопроникновения жанров, разрушения нормативных академических правил и всеобщей демократизации искусства даже эта преграда перед высоким отпала. Симфоническая музыка, эпическая поэма, сатирический памфлет порой вмещают в себя пошлейшую халтуру, так же как джаз, эстрада, не говоря уже о цирке, обладают своей высокой классикой.

Что же тогда может служить принципом критерия, основой градации? Осознают ли современники иерархию художественного качества? Способны ли мы, люди последующих поколений, увидеть и установить ее в прошлом? И вообще,— что есть «художественное качество»? Все эти вопросы тоже еще никак не решены и смутны.

Можно сказать, что литература любой исторической эпохи представляет собой многослойное целое, где в верхнем пласте — сокровища духа, истинные шедевры, а внизу — поделки на потребу. Но потому так и интересен, колоритен, драматичен, затейлив процесс движения литературы, что пласты, слои не разделены непроходимо, а связаны, взаимопроникаемы, взаимодействуют при посредстве разнообразных систем адаптаций.

В начале XX в. и особенно в предреволюционные военные годы пестрота литературной картины достигает предела не только в смысле необычайно усложнившейся борьбы направлений, школ, пресловутых «измов», но и в отношении многоступенчатости уровня качества литературы — это несомненно. Но где корни этого явления? В формировании так называемого массового общества и его массовой культуры? Или это присуще литературе вообще, на всех этапах ее развития? Нужно учитывать при этом, что если между высшей и низшей литературными ступенями имеется общность эпохи, ее идей, ее представлений, ее страстей и быта,— низовые явления представляют некую особую самостоятельность. В них единообразие, регламентация, нормы (трафареты) значительно сильнее, нежели «наверху», ибо они не навязаны какими-либо эстетическими системами, теориями и поэтиками, а отрегулированы спросом, сбытом, успехом в продаже товара. Они, можно сказать, естественны.

Само определение «бульварная литература» ведет происхождение от театров на Бульварах в Париже — демократических театров, которые были наследниками театров ярмарочных. Термин «бульварная» в применении к литературе не есть синоним «фривольной», «непристойной» или «порнографической». «Бульварный — ...рассчитанный на обывательские, мещанские вкусы»,— гласит «Словарь русского языка» С. И. Ожегова. Бульварная литература охотно бывает морализаторской, добропорядочной, сентиментальной, урапатриотической. «Низовая», «рыночная» — слова, пожалуй, более подходящие для русских нравов, ибо издавна подобной литературой торговали на рынках — Толкучем, Никольском и др. Синоним «рыночной» литературы в русской традиции — «лубочная». Однако в слове «бульварная» есть бытовой оттенок, отражающий общий характер литературы, о которой идет речь, в период, непосредственно нас интересующий,— в 10-е годы нашего столетия.

Какие свойства этой литературы порождены временем буржуазного распада, а какие имеют далекие литературные корни? В чем секреты ее воздействия на широкие круги читающей публики? Почему она одновременно и устойчива в главных своих признаках, и оперативна в приобретении новых внешних черт? Прежде, чем перейти к анализу материала 1910-х годов — этого трудного, болезненного периода истории русской духовной жизни, предпримем краткий исторический экскурс с целью поисков ответа на поставленные вопросы, с попыткой определить некие изначальные, неизменные ее свойства. На наш взгляд массовая литература не является феноменом XX в., а подготавливается, накапливается в течение нескольких предшествующих столетий. XX в. с его средствами массовой информации и могучим аппаратом тиражирования лишь придет ей невиданный размах.



Экскурс в историю русской лубочной литературы. Ландшафт милорда Георга

Когда происходит размежевание литературы по ее художественному качеству и, как неизбежное того следствие,— дифференциация читателя согласно уровню подготовленности, вкуса, понимания?

Древнерусская литература такого деления не знала, как не знала и борьбы литературных направлений. Она имела иные строгие деления, и прежде всего на жанры, резко разграниченные и изолированные друг от друга, поскольку жанр имел не только литературное, но и внелитературное значение, связанное с бытом, церковным обиходом, политической жизнью времени («летопись», «речь», «житие», «эпистолия» и др.).

Не знали особого «потребителя» жанры и литературные и фольклорные. Академик Д. С. Лихачев утверждает: «Фольклор, и часто однородный, был распространен не только в среде трудового класса, но и в господствующем. Одни и те же былины мог слушать крестьянин и боярин, те же сказки, те же лирические песни исполнялись повсюду»[13]. Расслоение литературных вкусов, как и борьба художественных направлений, возникает только в XVII в., когда фольклор отступает из городов, из господствующей части общества. «Те стороны эстетической жизни общества,— пишет далее Д. С. Лихачев,— которые питались фольклорными жанрами, потребовали для себя особых форм удовлетворе-

[13] *Д. С. Лихачев.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, стр. 63.

ния. Новые жанры появляются в XVII в. в результате вакуума, созданного отступлением фольклора... Рыцарский роман в известной мере приходит на место былины и сказки. Именно поэтому он воспринимает черты обоих этих фольклорных жанров. Занимательные рассказы «Римских деяний», «Звезды пресветлой» и т. д. также в известной мере восполняют недостаток сказки» [14].

Итак, в XVII в. в результате вытеснения и отступления фольклора в сельскую местность и городской посад, распространяются новые, замещающие его, городские по происхождению жанры. Жанры, уже не связанные функционально с церковным богослужением, с бытовым укладом, с политическими событиями и обиходом. Жанры, удовлетворяющие собственно эстетическую потребность человека. И среди них на первом месте роман: занимательное чтение, развлечение, услада.

История того пласта русской литературы, который можно назвать современным словом «чтиво», подтверждает, что по своему происхождению демократическая, «низовая», занявшая место фольклора и, в известной мере, питавшаяся соками и традициями народного творчества, она имела всеобщую распространенность, непрямо связанную или вовсе не связанную с классовой принадлежностью читателей.

В XVII в. получает широкое хождение рукописная литература, главными жанрами которой становятся роман, повесть и сборники новелл.

Специальные конторы по переписке обслуживали читателя, алчущего развлечения. Рукописная литература стойко сопротивляется и конкурирует с печатной: как указывает автор обширного исследования о русском романе В. В. Сиповский, более 100 произведений ходило по рукам. «Вся Петровская эпоха жила этими произведениями,— пишет В. В. Сиповский.— Они переходят в глубь XVIII века, живут в течение его и захватывают даже наши дни, расходясь в лубочных изданиях. Этот рукописный роман отличается большим консерватизмом: в то время, как в течение двух веков (XVIII и XIX ст.) печатный роман переживал целый ряд видоизменений, менял свою форму и содержание до неузнаваемости,— рукописный роман, подобно народной сказке, почти не подвергся колебаниям и переменам» [15].

Итак, рядом с литературным процессом, с динамикой развития, с видоизменениями формы и содержания, обусловленными историческим процессом развития самой жизни общества, проходит

---

[14] *Д. С. Лихачев.* Указ. соч., стр. 64.

[15] *В. В. Сиповский.* Очерки из истории русского романа, т. 1. СПб., 1908, стр. 21—22.



Обложка книги «Сказание про храброго витязя Бову-Королевича». 1916 г. Воспроизведена лубочная картинка

история другая, замедленная, едва ли не статичная. Это история стабильного или изменяющегося лишь по своим особым законам литературного вкуса определенного большинства читателей. И история литературы, производящейся на потребу этого читателя, который в силу своей многочисленности имеет право именоваться читателем вообще.

Тот же В. В. Сиповский утверждает: «Состав читателей этой пестрой рукописной литературы определяется, до некоторой степени, теми записями, которые сделаны владельцами и читателями на многих рукописях. Из этих записей видно, что романами интересовались и молодые офицеры, и рядовые из дворян, и чиновники, и купцы, и посадские, и крестьяне. Письменность эта любопытна для истории русских нравов и образования,— многим читателям романа она давала идеалы жизни, подсказывала им в жизни поведение и настроение» [16].

---

[16] Там же, стр. 22.

По журналам XVIII в. можно составить список наиболее популярных романов в рукописях — «бестселлеров» столетия. Так, например, один приказной — переписчик романов — сорок раз переписал «Бову-Королевича». Так (по данным журналов и мемуаров XVIII в), наибольшим стойким спросом русских читателей пользовались «Бова-Королевич», «Петр Златые Ключи», «Франц Венециан», «Шемякин суд» и другие лубочные романы. Приводится в пример некий дворянин, который имел большую библиотеку печатных романов, но ничего, кроме «Шемякина суда», «Бовы-Королевича», «Палкана», не читал. А вот факты, которые могут выглядеть сенсационно.

Так, например, в наши дни археографы Сибири обнаружили в глубинных деревнях и «Бову-Королевича», и «Еруслана Лазаревича», и другие лубочные издания [17]. Ими зачитывались...

И. Новиков писал в 1759 г. в журнале «Трудолюбивая пчела»: «Что ж касается до подлинных наших книг, то они никогда не были в моде, и совсем не расходятся; да и кому их покупать? Просвещенным нашим господчикам они не нужны, а невежам и совсем не годятся. Кто бы во Франции поверил, ежели бы сказали, что «Волшебных сказок» разошлось больше сочинений Расиновых? А у нас это сбывается: «Тысяча одной ночи» продано гораздо больше сочинений г. Сумарокова... О времена, о нравы! Ободряйтесь, Российские писатели: сочинения ваши скоро и совсем покупать перестанут» [18].

Положение вещей, констатированное современниками, предстает перед взором историка, порой его даже удивляя. Читаем у В. В. Сиповского: «...Стоит ненадолго обратиться к списку романов XVIII века, чтобы сразу увидеть множество фактов, могущих поставить всякого в тупик: самой популярной книгою у нас окажется жизнеописание Ваньки Каина (более 10 изданий) — тогда, как один из царей «нового» романа — Ричардсон не удостоился ни одного повторного издания; нас поразит обилие «испанских» и «французских» героических повестей — мелких, безымянных, в массе которых теряются великие произведения Руссо, Гете и др.» [19].

Популярности русской письменной литературы никак не могла помешать даже строгая петровская государственность, контролирующая печатную продукцию, стремящаяся к тому, чтобы словесность воспитывала политическое сознание, а также и просвещала подданных. Во времена Петра I печатная литература, книга

[17] См. «Литературная газета», 18 мая 1974 г., стр. 5.
[18] «Трудолюбивая пчела», 1759, № 6, стр. 374.
[19] *В. В. Сиповский*. Очерки из истории русского романа, т. 1, стр. 70.

еще не была товаром («товарную» ценность составляли лишь книги богослужебные, учебники, календари и др.). Большинство же печатных книг было государственной, агитационно-пропагандистской литературой, в прибыли от каковой правительство заинтересовано не было. Тираж некоторых изданий в петровское время доходил до 20 000 экземпляров — немалая цифра и по сегодняшним нашим понятиям. Таким тиражом было, например, издано в 1717 г. «Рассуждение, какие законные причины его царское величество к началу войны против Карла 12 шведского в 1700 г. имел». Это сочинение чисто политического характера, долженствующее разъяснить народу русскому основы государствования Петра, до 1756 г. лежало на складах в количестве 16 000 экз., ибо до 1725 г. было распродано лишь 50 экз., а далее «Рассуждение» перешло на Толкучий рынок, где продавалось по 20 коп. за штуку [20].

Коммерческая нерентабельность подобных сочинений не тревожила Петра. И в своей «художественной политике» он также стремился к серьезности просвещения народного, поощрял развитие высоких искусств, хотя лично ими мало интересовался. При Петре русская читающая публика познакомилась с выдающимися европейскими романами: «Похождениями Телемака» Фенелона, «Аргенидой» Барклая, «Похождениями Жильблаза» Лесажа и другими, впервые переведенными и изданными.

А рукописные издания все множились, пополнялись, переписывались, распространялись. Любовь к занимательному чтению и популярность лубочного романа, повести, сборника новелл обеспечивают втбржение их в печатную литературу, постоянное увеличение их изданий, переизданий и тиражей, и постепенно книжный рынок становится серьезным соперником контор по переписке, а книга — товаром.

О том, как продавалась и раскупалась книга, рассказывает в статье 1811—1812 гг. «Прогулка по Москве» К. Н. Батюшков: «Теперь мы видим перед собою иностранные книжные лавки. Их множество, и ни одной нельзя назвать богатою в сравнении с петербургскими. Книги дороги, хороших мало, древних писателей почти вовсе нет, но зато есть мадам Жанлис и мадам Севинье — два катехизиса молодых девушек — и целые груды французских романов — достойное чтение тупого невежества, бессмыслия и разврата... Какое стечение народа, какое разнообразие! Это совершенно базар восточный! Здесь мы видим грека, татарина, турка и чалме и в туфлях; там сухого француза в башмаках, искусно перескаки-

[20] См. *Т. Гриц, В. Тренин, М. Никитин*. Словесность и коммерция. М., 1929.

вающего с камня на камень, тут важного персианина, там ямщика, который бранится с торговкою, здесь бедного селянина, который устремил оба глаза на великолепный цуг, между тем как его товарищ рассматривает народные картины [21] и любуется их замысловатыми надписями. Вот и целый ряд русских книжных лавок; иные весьма бедны. Кто не бывал в Москве, тот не знает, что можно торговать книгами точно так, как рыбой, мехами, овощами и пр., без всяких сведений в словесности; тот не знает, что здесь есть фабрика переводов, фабрика журналов и фабрика романов и что книжные торгаши покупают ученый товар, то есть переводы и сочинения, на вес, приговаривая бедным авторам: не качество, а количество! не слог, а число листов. Я боюсь заглянуть в лавку, ибо, к стыду нашему, думаю, что ни у одного народа нет и никогда не бывало столь безобразной словесности. К счастию, многие книги здесь, в Москве, родятся и здесь умирают или по крайней мере на ближайших ярманках» [22].

Яркое описание Батюшкова фиксирует ту атмосферу книжного рынка и его центра — Москвы, которая установилась еще раньше, в XVIII в.

Разрыв между «высокой» литературой и литературой «фабричной» обнаружился, когда литературный лубок захватил книгопечатание. Художественная, «высокая» просвещенная литература рыночного сбыта не имеет. Книжный рынок наводняется изделиями дурного сорта.

Уже с середины и особенно к концу XVIII в. формируется армия писателей, чьим непосредственным заказчиком, меценатом и хозяином является книжный рынок: авторы лубочных оригинальных романов, часто безымянные, переводчики и перелицовщики заграничных книг. Их сочинения начинают регулярно издаваться, переиздаваться и раскупаются. В интересном исследовании Т. Грица, В. Тренина и М. Никитина «Словесность и коммерция. Книжная лавка А. Ф. Смирдина» (изд. «Федерация». М., 1929) такая литература названа *«массовой продукцией»*.

В высказываниях просвещенных русских писателей — от Сумарокова до Хераскова кроме обиды на материальную ущемленность и непризнанность читателем, публикой, от которой, по их мнению, похвалу заслуживают вовсе не те, кто ее достоин, часто слышится и горечь по поводу невежества, невзыскательности «оценщика». Трагедия писательского одиночества, отсутствие взаимопонимания между «книгопродавцем и поэтом», «поэтом и чернью» обозначились задолго до пушкинских времен.

[21] Т. е. лубки.
[22] *К. Н. Батюшков.* Соч. М., Гослитиздат, 1955, стр. 310.



«Повесть об Еруслане Лазаревиче».
Лубочная картинка

На стороне авторов книжного рынка была если не прижизненная слава (их творения часто публиковались анонимно), то полное единодушие с читателем, фактический успех и честно заработанные литературные гонорары, ибо товар, пользующийся постоянным спросом, в сфере коммерции есть товар безусловно хороший, то есть окупающий себя.

И нет нужды, что их имена впоследствии не входили в истории литературы, в академические курсы лекций, в справочники и энциклопедические словари. За чем пойдешь, то и найдешь, и эти авторы находили стойкую любовь публики и большие литературные заработки впридачу.

Такая судьба выпала на долю лубочного писателя XVIII в. Матвея Комарова, которому принадлежат, по-видимому, два самых популярных, самых прославленных боевика русской литературы допушкинской поры.

В «Опыте словаря российских писателей» Новикова (СПб., 1772) имя Матвея Комарова отсутствует — современники и коллеги, видимо, не признавали его литератором.

В XIX в. творчество Комарова в 1839 г. рецензировал Белинский и своеобразно прославил Н. А. Некрасов в своих часто цитирующихся стихах:

«Эх! Эх, придет ли времечко,
Когда (приди желанное!..)
Дадут понять крестьянину,
Что розь портрет портретику,
Что книга книге розь?

Когда мужик не Блюхера
И не Милорда глупого —
Белинского и Гоголя
С базара понесет» [23].

Дело в том, что таинственный для многих герой стихов, которые мы учим в школе, Милорд — не кто иной, как главное действующее лицо сочинения Матвея Комарова «Повесть о приключении аглинского милорда Георга и о бранденбургской маркграфине Фридерике Луизе». Перу Матвея Комарова принадлежит и другая повесть XVIII в., стоящая на первом месте по числу переизданий и долголетию: «Обстоятельные и верные истории двух мошенников Первого Российского славного вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина, со всеми его сысками, розысками, сумосбродною свадьбою, разными забавными его песнями и портретом его».

В истории русской литературы А. Н. Пыпина имя Комарова также отсутствует.

В круг внимания академического литературоведения никак не может попасть Комаров, чьи писания представляют собой штамп штампа, лубок лубка, нижайшее подножье рыночной литературы.

Однако есть факты, которые не могут не привлечь если не литературоведа, чья сфера — искусство и движение идей, то историка культуры, изучающего духовную жизнь общества: а именно: после первого издания «Аглинского милорда Георга», осуществленного в 1782 г. (до того книга существовала в рукописях), книга переиздавалась множество раз. Считается, что в 1839 г. Белинский рецензировал девятое издание, но на самом деле никто изданий ни до, ни после этого не считал, и вполне возможно, что их было много больше. В 1916 г. «Милорд» был издан Сытиным. Последнее издание было конфисковано Советской властью в 1918 г. Итак, «Аглинский милорд Георг» жил насыщенной жизнью книжного рынка около полутора веков [24].

Что же касается «Ваньки Каина» — достопочтенного предка всех Антонов Кречетов и Васек Чуркиных (сериями, посвященными второму герою, «Разбойник Васька Чуркин (Русский Фантомас Васька Чуркин)» кинематограф увлекался в канун революции),— то с 1779 г. только лишь в XVIII в. он выдержал 15 изданий.

На это и ему подобные явления обратили взгляд исследователи, вышедшие из ОПОЯЗа (Общества по изучению русского языка

[23] Стихотворения Некрасова. СПб., 1881, стр. 244.
[24] См. об этом: *Виктор Шкловский.* Матвей Комаров — житель города Москвы. Л., 1929 стр. 16.

и словесности) и занимавшиеся проблемами литературной эволюции и, как они говорили, «соотношением литературы с ближайшими социально-бытовыми рядами». В статьях Б. М. Эйхенбаума «Литература и литературный быт» (журнал «На литературном посту», 1927 г., № 9), Ю. Н. Тынянова «Вопросы литературной эволюции» («На литературном посту», 1927 г., № 10), в книгах В. Б. Шкловского «Матвей Комаров — житель города Москвы» и «Чулков и Левшин» русская лубочная литература была включена в сферу литературоведческого анализа. К сожалению, две последние книги В. Б. Шкловского, написанные на рубеже 20-х и 30-х годов, содержавшие интересные догадки, испытали на себе влияние вульгарного социологизма.

Что же в действительности представлял собой знаменитейший «Аглинский милорд Георг»?

Когда наш современник обращается к текстам XVIII в., пусть и самым низкопробным, ему очень трудно преодолеть в себе снисходительность, смешанную с некоторым умилением. Время придает ценность раритета вещам, не имевшим никакой ценности тогда, когда они делались, превращает поделку в факт искусства. Вот пример лубочных картинок. Резавшиеся на липовых и оловянных досках, распечатывавшиеся на простейшем типографском станке, продававшиеся за бесценок в Овощном ряду и на толкучке у Спасских ворот, они были во времена высокого творчества Левицкого и Боровиковского примерно тем же, чем сейчас для нас являются пластмассовые сувениры «Спутник» или «Останкинская телебашня». Но для нас же лубочная картинка 60-х годов XIX в. представляет эстетическую ценность, а лубку XVIII в. придана ценность музейная.

Историческая дистанция позволяет нам не замечать пошлости в старинных вещах. Более того — в нашем восприятии она может превратиться в трогательную наивность и обаятельную непосредственность. И это понятно. Ведь само понятие о *пошлом* не абсолютно, изменчиво. В первоначальном смысле слова *пошлый* и было всего лишь «давний, стародавний, что исстари ведется; старинный, древний, ис(спо)конный» [25]. Лишь в XIX в. смысл слова клонится к «избитому, общеизвестному и надоевшему, вышедшему из обычая; неприличному, почитаемому грубым, простым, низким, площадным; вульгарному, тривиальному». Эта семантическая эволюция интересна и небезразлична к художественным и общекультурным процессам. Но так или иначе, прежде чем стать избитым, надоевшим, тривиальным — пошлым в позднейшем значении,— нечто было новым, свежим, оригинальным. Следовательно, по проше-

[25] См. *Владимир Даль.* Толковый словарь, т. 3. М., 1935, стр. 386.

ствии лет, забытое, остраненное временем, оно может снова засверкать новизной и прелестью. На этом кругообороте, на этом перпетуум-мобиле работает не только элементарный механизм смен и возвратов моды, но более сложные механизмы стилизации, вторых рождений, возрождений, вспыхивающих заново увлечений в сфере художества. То, что возмущало или смешило когда-то, что казалось живым и опасным врагом, нам сегодня видится свидетельством душевного здоровья и длящегося «прекрасного детства человечества». Недаром Ф. Энгельс в статье, посвященной немецким «Volksbücher» — родным сестрам русских лубочных изданий, пишет: «Необычайной прелестью обладают для меня эти старые народные книги, с их старинной речью, с их опечатками и плохими гравюрами. Они уносят меня от наших запутанных современных «порядков, неурядиц, и утонченных взаимоотношений» в мир, который гораздо ближе к природе» [26]. Это было написано в 1842 г. Естественно, что именно так, снисходительно, с умилением, воспринимается «эротика» «Аглинского милорда Георга» человеком последней четверти XX столетия, имеющим опыт и «пряного» бульвара 10-х годов, и всех миллионных тиражей «черных серий», и «сексуальной революции» в западной литературе.

«Милорд Георг» представляет собой длинную трехчастную историю о том, как герой, попав в великий лес, находит замок маркграфини — красавицы и волшебницы, страстно в нее влюбляется, но графиня налагает на него любовный запрет сроком на шесть лет с условием верности. Все дальнейшие перипетии жизни Георга связаны с тем, что разнообразные злые силы и красота разнообразных обольстительниц, преимущественно королев, «королевы гишпанской», «королевы арапской Мусульмины», самыми разнообразными способами искушают милорда Георга, пока, наконец, испытав бесчисленное множество страданий, несколько раз находившись на краю гибели, объездив весь свет, герой не соединяется со своей Фридерикой Луизой. Можно лишь удивляться, как читали эту повесть искушенные русские люди 1916 года!

Генезис сюжета «Милорда» невосстановим. Ясно, что этот сюжет в истоках принадлежит к тем древнейшим образцам беллетристики, которая уже в период эллинизма имела устойчивые клише и окостеневшие архаизмы: «это длинные повести с путаной композицией, напоминающие эпос по фантастике и стереотипу приключений; и этот жанр зашаблонизирован, и нельзя написать роман, в котором не было бы разлуки влюбленных, приключений и встречи» [27].

[26] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 2. М., «Искусство», 1957, стр. 567.
[27] *О. Фрейденберг.* Поэтика сюжета и жанра. Л., Гослитиздат, 1936, стр. 50.

Всякий раз бедняга милорд жаждет обладать той или иной королевой и всякий раз ему препятствует то идея верности, то злая сила, то обстоятельства, то волшебство. Так возникает общая эротическая атмосфера повести. При всем том «эротика» «Милорда Георга», как и лубочной литературы вообще, имеет одно важное свойство: она сочетается с определенным нравственным идеалом верности, которую непременно должен в виде награды увенчать законный брак. Явление интересное и, строго говоря, требующее специального исследования, ибо, видимо, в нем сказываются глубинные основы христианского мировоззрения, евангельских понятий о первородном грехе, любви, браке. Для нас оно интересно и в том смысле, что на протяжении всей истории развития низовой литературы, выливающейся в конце XIX в. в бульварную, любовная тема в сочетании с нравственным идеалом законного брака будет составлять пружину подавляющего большинства сочинений, послужит существенной чертой всего круга интересующих нас явлений. И в кинематографе, во всех «Рабах страстей, рабах порока», «Огнях греха», «Пламенях ада», и даже во множестве бульварных романов обязательно будет присутствовать или подразумеваться как норма чистая любовь, ставящая своей целью законный брак, это как бы зримое воплощение нравственного идеала. Можно живописать какие угодно любовные сцены, и чем подробнее, тем лучше, но должен присутствовать элемент осуждения. Языческий гедонизм европейского Ренессанса, боккаччиевская веселая эротика не свойственны русской литературе, не присущи русскому человеку, в глуби веков воспитанному религиозной аскезой. Ранняя рыночная литература с редкой наивностью обнажает исконную потребность в запрете и в сладостном запретном плоде. И «Аглинский милорд Георг», где мотив запрета варьируется до бесконечности, по-видимому, и был этим особенно привлекателен. В сочинении Матвея Комарова удовлетворялись потребности самого неразвитого, самого ограниченного, самого глупого читателя даже в ту пору, когда книга выходила первыми своими изданиями.

Нужно сказать, что русская лубочная литература отнюдь не чуждалась веяний своего времени, их вбирала, их перерабатывала. В этом отношении особенно показательна повесть петровского времени. Официально не признанная, распространявшаяся в рукописных тетрадях, она тем не менее по-своему прославляла реформы и преобразования Петра, отражала некоторые реальные факты действительности, изменения быта и уклада. Так, например, в «Повести о российском матросе Василии и прекрасной флорентийской королевне Ираклии» рассказывается о молодом дворянине, который поступил в матросы, и там «слава об нем велика прошла за его

науку и услугу» и был он послан в Голландию для дальнейших занятий. Далее, конечно, Василий попал в кораблекрушение, потом на необитаемый остров, как полагается, к разбойникам, полюбил прекрасную плененную королевну, пережил много самых фантастических происшествий (в общем духе этой литературы) и в конце концов сделался королем флорентийским, соединившись законным браком со своей Ираклией.

Несмотря на все вымыслы, традиционных разбойников и прочие чудеса, повесть, по справедливому слову В. В. Сиповского, вся пропитана «новой атмосферой петровской эпохи», «перед нами уже не Москва, а «российская Европия» — Петербург, Кронштадт... Герой — практический делец, оцененный за свои знания и таланты и на родине, и в Голландии. Перед нами широкие географические горизонты, впрочем, не тонущие в тумане сказочных тридевятых царств, тридесятых государств. Перед нами, наконец, русский человек, превознесенный не самомнением Москвы, а самолюбием Петербурга: он — европеец, названый брат императора, в будущем сам король цветущей Флоренции» [28].

А чем же занимается в жизни своей милорд Георг? Если проследить по повести поступки и действия героя, выяснится, что только лишь в самом конце милорд стал «править», соединившись со своей маркграфиней. Остальное время занято было у него любовными переживаниями и выслушиванием чужих любовных историй. Милорд любит знатных дам на сказочном, лубочном, фантастическом ландшафте. Это есть ландшафт лубка вообще. Некогда, пусть пройдут целые века, ландшафт этот перейдет на коврики с замками и лебедями, в городской романс, где драмы и жестокие страсти, «где море бушует у скал», в пейзаж ранних кинофильмов, где излюбленные деревья — кипарис и пальма. И сами названия «милорд», «бургграф», «маркграфиня», «принцесса французская» — это, конечно, не конкретность, а шлейф, отзвук рыцарских романов.

В рецензии на повесть М. Комарова Белинский замечательно точно воссоздал и ландшафт повести, и еще один — ландшафт читателя, любителя занимательного чтения, деревенского, посадского, предающегося усладе чтения на чердаке или в огороде. «О, великий Георг! ощущаешь ли ты, с каким грустным, тоскливым и вместе отрадным чувством беру я в руки тебя, книга почтенная, хотя и безмысленная! — писал критик, идентифицируя себя с российским рядовым читателем.— В то время, когда я уже бойко читал по толкам, хотя еще и не умел писать, ...когда прочел я и «Бову» и «Еруслана» гражданской печатью, и «Повести

[28] *В. В. Сиповский.* История русской словесности, ч. 2. СПб., 1909, стр. 24.

и романы господина Волтера», и «Зеркало добродетели» с раскрашенными картинками,— скажи, не тебя ли жадно искал я, не к тебе ли тоскливо порывалась душа моя, пламенная ко всему благому и прекрасному? ...Помню тот день незабвенный, когда, достав тебя, уединился я далеко, кажется, в огороде между грядками бобов и гороха, под открытым небом, в лесу пышных подсолнечников ... быстро переворачивал твои толстые и жесткие страницы, всей душой удивляясь дивным приключениям, такой широкой кистью, так могуче и красно изложенным... Передо мной носился образ твоей прекрасной, о Георг, маркграфини, которая наполнила меня таким нежным трепетным чувством удивления к своей дивной красоте и женственному достоинству, что, мне кажется, не посмел бы дотронуться до рукава ее богатого платья!.. И как любили тебя женщины, как навязывались они сами на тебя, о стократно счастливый милорд аглинский! И Елизабета, твоя обрученная, и маркграфиня, твоя возлюбленная, и королевна арапская, и королевна гишпанская — сколько их, и все королевны!.. А ты, несчастный, визирь турецкий, злополучный Марцимирис, помнишь ли ты, как сострадал я тебе, когда лукавый черт отбивал у тебя твою прекрасную жену, королевну сардинскую, Терезию... О, как я рад был, когда, наконец, наградилась ваша примерная верность, образцовые любовники, каких нет более в наш ветреный и, как уверяет какой-то журналист, в наш положительный, индюстриальный, антипоэтический век, в который поэтому уже невозможны ни «Милорды аглинские», ни «Аббадонны»... Книжица украшена портретом аглинского милорда Георга: какая-то рожа в парике и костюме времен Петра Великого. Сверх того, к ней приложены четыре картинки: это уж даже не рожи, а бог знает что такое. Вот, например, на первой изображен под чем-то похожим на дерево какой-то болван с поднятыми кверху руками и растопыренными пальцами; подле него нарисована деревянная лошадка, а у ног две фигуры, столько же похожие на собак, сколько и на лягушек, а под картиной подписано: «Милорд от страшной грозы кроется под дерево и простер руки, просит о утолении бури». Сличите эти картинки всех изданий — вы ни в одной черточке не увидите разницы: они оттискиваются на тех же досках, которые были вырезаны еще для первого издания. Вот что называется бессмертием!» [29]

Белинский был бы, наверное, весьма изумлен, если бы узнал, что после знаменитой его рецензии «Милорд» переиздавался еще более полувека и чаще всего с той самой, иронически описанной им, лубочной картинкой на обложке. Еще более изумлен

[29] *В. Г. Белинский.* Соч. в 4-х т., т. 1. СПб., 1911, стр. 822—823.

бы был он, узнав, что и текст романа едва-едва подновлялся чисто стилистически. Да, «Василию Кариотскому, русскому матросу» суждено было со всеми его петровскими новациями остаться в рукописи, а «Милорду Георгу» с его сказочно-лубочным ландшафтом, с его дородными и богато одетыми в парчу и бархат прекрасными дамами из тридевятых маркграфств, тридесятых королевств — стать «боевиком» русского книгопечатания. Нужно отметить и то, что сытинское издание 1916 г.— года расцвета русского кинематографа — сохранило печатный текст комаровской повести без каких-либо изменений. Матвей Комаров знал читателя и смотрел далеко вперед.

Насколько «Милорд Георг» удовлетворял исконную читательскую потребность в любовных (эротических) приключениях, настолько вторая повесть Комарова «Ванька Каин» отвечала еще одному пристрастию любителей занимательного чтения, обнаружившемуся в столь ранние времена: пристрастию к детективу, сыску, преступлению, случаю, который передается изустной информацией, обрастает подробностями сплетни, потом становится материалом судебного отчета и далее вырастает в легенду. По сравнению с «Милордом» «Ванька Каин» реалистичнее, он вбирает в себя бытовой материал, что дало возможность В. Б. Шкловскому говорить о «документализме» «Ваньки Каина», что, несомненно, также есть большое преувеличение. Но необходимо заметить, что «Милорд Георг» и «Ванька Каин» намечают две основные линии в развитии лубочного, рыночного, бульварного романа.

В своем замечательном сочинении «О книжной торговле и любви к чтению в России» Н. М. Карамзин дает емкое определение «нравственного вкуса»: «Как вкус физический вообще уведомляет нас о согласии пищи с нашею потребностью, так вкус нравственный открывает человеку верную аналогию предмета с его душою» [30]. Поразительна проницательность мыслителя, устанавливающая прямую связь категории вкуса в первую очередь не с образовательным цензом, не с социальной принадлежностью, но с нравственной душевной потребностью, с нравственным чутьем человека. Веря в то, что нравственное чутье, а следовательно — нравственный вкус можно возвышать, Н. М. Карамзин рассуждает о низком вкусе без горечи. «И романы, самые посредственные,— даже без всякого таланта писанные, способствуют, некоторым образом, просвещению. Кто пленяется «Никанором, злосчастным дворянином»,— тот на лестнице умственного образования стоит еще ниже его автора, и хорошо делает, что читает сей роман; ибо без всякого сомнения, чему-нибудь научается в мыслях, или в их выражении. Как скоро между автором и читателем велико расстояние, то первый не может сильно действовать на последнего, как бы он умен ни был. ...Но сия душа может возвышаться постепенно — и кто начинает «Злосчастным дворянином», нередко доходит до «Грандиссона»» [31].

Разумеется, далеко не одной потребностью в «занимательном чтении» исчерпывался интерес читающей публики к литературе. И литература и публика были разные. Не подлежит сомнению огромная воспитательная, просветительская, формирующая общественное сознание роль литературы — как передовой европейской, так и отечественной, и особенно роль романа, который начиная с XVIII в. был самым популярным из всех литературных видов. Герои и героини романов были хорошо знакомы русской читающей публике, были ее любимцами, становились именами нарицательными.

Мемуары прежде всего запечатлели общую распространенность романа, поистине страсть, которую питали к нему русские люди. Но наш предмет сейчас — иной: «чтиво», беллетристика. И как ни тонка и ни неуловима грань между серьезным чтением, формирующим духовный мир человека, и чтением занимательным,— она есть, так есть и грань между читателем, стремящимся извлечь нечто из книги, и читателем, для которого «Милорд» — некий мир, в общем не имеющий связи с реальностью.



О первых попытках изучить вкус русского читателя

Необходимо заметить, что весь XVIII и почти весь XIX в. «социологического» (в современном смысле) изучения вкуса читателей, конечно, не существовало. Речь пока шла об отдельных (пусть и замечательных, глубоких, как у Н. М. Карамзина или К. Д. Батюшкова) наблюдениях, о догадках, открытиях и осознанной, как у Белинского, необходимости изучения. Включение в анализ и «второй стороны», т. е. самих читателей, научные исследования, систематический сбор материала, обработка разнообразных данных— все это началось в 80-х годах под прямым воздействием народнических идей. «Хождение в народ» не могло не вызвать прямых попыток «хождения в народный вкус», и первые пробы

[30] *Н. М. Карамзин.* Избр. соч. в 2-х т., т. II. М.— Л., стр. 179.

[31] Там же.

того, что сейчас называется «конкретно-социологическими исследованиями», были прямо связаны с народничеством.

В середине же 90-х годов проблема вкусов — читательских и зрительских — становится для культурной жизни исключительно острой по целому ряду исторических причин, рассмотренных в первом разделе настоящей работы. Это и стремительный рост городов, порождающий, в частности, особое понятие «городской культуры». Это и возросшая «публичность художественной жизни» во всех ее формах. Это и резкое увеличение тиражей и расширение книжного рынка, и порою громко заявляемое, открытое неприятие публикой того, что ей предлагается в виде «народного искусства», и столь же открытое выражение своих пристрастий. И рождение нашего героя — кинематографа, снискавшего всенародный успех. И, наконец, трагические «массовые» события начиная с Ходынской катастрофы, а далее — вскоре — 9 Января, которые не могли не поставить перед интеллигенцией вопрос о массовой психологии — словом, весь сложнейший комплекс надвигавшегося XX в.

Во второй половине 80-х — начале 90-х годов были предприняты первые прямые попытки исследования народного вкуса. Среди наиболее ранних можно указать на относящуюся к 1885 г. анкету, опубликованную кн. Д. И. Шаховским в статье «К вопросу о книгах для народа» (журнал «Русский народный учитель»). А. Ярцев наблюдал театральную аудиторию Трехгорной мануфактуры, фабрик Цинзина и Тиля, опубликовав данные в журнале «Артист» (1892). С 1895 г. сходную работу вел в Петербурге Евтихий Карпов. Первая киноанкета была опубликована гораздо позднее, уже в 1916 г. Одним из важнейших и особенно интересных в свете нашей темы ранних социологических опытов можно считать исследования А. С. Пругавина — историка, автора работ о русских сектантах, экономиста. Ученый жил в г. Петровске Саратовской губ. (умер А. С. Пругавин уже после Октябрьской революции), откуда он, в частности, разослал во второй половине 80-х годов большую, фундаментальную, научно составленную «Программу для собирания сведений о том, что читает народ и как он относится к школе и книге».

«Программа» А. С. Пругавина и есть первая в русском литературоведении конкретно-социологическая анкета в нашем современном понимании.

Приведем из нее выдержки:

Из раздела «Что читает народ?»

...22. Какие именно книги встречаются у крестьян известного вам села или деревни? Приведите по возможности полный список всех книг, находящихся у крестьян, с указанием числа экземпляров и фамилий издателей.

...24. Чем следует объяснить распространенность тех или иных книг: тем ли, что крестьяне предпочитают известные книги другим, или же тем, что эти книги почему-либо легче достаются им, чем другие?

Из раздела «Отношение народа к чтению».

25. Замечается ли среди населения известной вам местности желание читать книги? Если вы не замечаете этого желания, то определите: происходит ли это отсутствие желания просто от неимения книги, от полной непривычки к чтению или же это есть прямое нежелание читать, неохота к чтению, хотя и есть материал для него?

26. Если желание читать замечается, то укажите, в чем именно выражается это желание.

27. Как вообще народ относится к чтению? Считает ли он это серьезным или полезным или же таким, каким можно заниматься от безделья, для препровождения времени. Ищет ли он в книге забавы или поучения? Доверчиво ли относится к печатному слову? Для чего, по его мнению, пишутся книги? Проследите отношение к чтению со стороны мужского и женского пола, а также разных возрастов.

...29. Какие именно книги предпочитаются — духовные или светские? Не замечается ли разницы в отношении к тем или другим книгам со стороны мужчин, женщин, а также детей, взрослых и стариков. Укажите, в чем именно выражается эта разница. Крайне желательно, чтобы отзывы читателей о книгах записывались с возможной точностью, причем приводились бы их подлинные выражения [32]...

В «Программе» А. С. Пругавина существовал специальный раздел «Где и как крестьяне достают книги и картины?» и другие разделы, с помощью которых можно было бы воссоздать истинный портрет русского читателя из народа. «Программа» была напечатана в журнале «Русская мысль», в XI книге за 1887 г. с просьбой ответить, обращенной к учителям и учительницам сельских, городских и фабричных школ, к земским деятелям, к членам училищных советов, к священникам, попечителям народных школ, статистикам и «ко всем вообще лицам, имеющим возможность наблюдать за чтением народа».

Сегодня нас приятно удивляет высокая квалифицированность анкеты Пругавина. Задолго до развития в мире анкетирования русский ученый предугадал систему всесторонних вопросов и позаботился, чтобы ответы записывались точно. Однако в самом составлении «Программы» привлекает внимание следующее. В анкете, повторяем, разработанной очень серьезно, между строк чи-

---

[32] Цит. по кн.: *А. С. Пругавин.* Запросы народа и обязанности интеллигенции в области просвещения и воспитания, изд. 2. СПб., 1895.

тается страстное, полное веры, истовое желание автора, чтобы подтвердились заветные мысли, кредо русского интеллигента-народолюба: вкус народа чист, здоров, безупречен; народ тяготеет к прекрасному, высокому искусству; мешают ловкие торгаши, наводнившие рынок пошлыми и бездарными лубочными книжонками; издатели и распространители книжного товара, Никольский рынок портят народный вкус, и если бы не они, крестьяне, мастеровые, фабричные читали бы Пушкина, Кольцова и Григоровича. И далее: иногда кажется, что анкету составлял иностранец или, во всяком случае, лицо чрезвычайно далекое от самих анкетируемых, вынужденное обращаться за посредничеством ко «всем вообще лицам, имеющим возможность наблюдать за чтением народа». Напомним, что речь идет о человеке, чьим постоянным местом жительства были отнюдь не столицы, но маленький город Петровск в Саратовской губернии. Трагический разрыв интеллигенции и народа — это роковое и вековое горе России — сказывается даже в самом маленьком, сугубо частном факте, связанном с попытками сближения двух этих полярных сфер русского общества.

Фундаментальное исследование А. С. Пругавина «Запросы народа и обязанности интеллигенции в области просвещения и воспитания» подтверждает первое впечатление, вызванное пругавинской «Программой».

«...*Главнейшие* запросы народа в области образования выясняются сами собой из тех многочисленных фактов, цифр и данных, которые приводятся нами в разных статьях, вошедших в состав нашей книги. Смеем думать, что нам удалось установить достаточно прочно следующие три главных положения: 1. Народ желает учиться; 2. Народ желает читать; 3. Народ жаждет духовных, нравственных впечатлений. Затем следуют, конечно, более детальные вопросы о том, какого рода школу предпочитает иметь народ? На какие книги более всего предъявляются им требования? и т. д.» [33].

И автор отважно пускается на поиски ответов на эти вопросы, которые он считает «еще не выясненными» и «искомыми».

Книга содержит широкий обзор всех видов народного просвещения (вольные крестьянские школы и домашние школы грамотности, публичные чтения для народа, народные библиотеки и читальни, газеты и журналы и т. д.), собран огромный материал наблюдений, статистики, исторических данных, а также личных впечатлений автора.

Одно из таких впечатлений — толпа у Политехнического музея в Москве (с 1874 г. там проводились публичные чтения для

[33] *А. С. Пругавин.* Указ. соч.

народа, как и в столовой на Смоленском рынке и в чайном магазине Перлова, ныне магазин «Чай» на ул. Кирова). В I отделении была Духовная беседа, во II отделении артист Малого театра М. А. Дурново читал стихи Пушкина, Жуковского, Лермонтова и Некрасова. Описывается бойкий, умный мальчишка из публики, так и впившийся глазами в чтеца. «Мне пришлось потом побывать в других читальнях... и всюду я встречал одно и то же: толпы «серого» и «черного» народа, рвущегося в читальни, залы, переполненные слушателями из этой «серой» массы, и глубокое, сосредоточенное внимание к чтению» [34].

Установив как непреложную истину тяготение «серого» народа к прекрасной духовной пище, Пругавин исследует причины и препоны, стоящие между народом и великой русской литературой. В главе «Народные читальни и библиотеки» он специально анализирует каталоги книг, составляемые министерством. «Можно подумать,— возмущается он,— что составители каталога в силу каких-то совершенно непостижимых соображений задались целью во что бы то ни стало оградить народ от сочинений всех тех писателей, которые составляют гордость и славу России» [35]. Пругавин приводит данные: из Пушкина в каталогах имеются лишь «Сказка о рыбаке и рыбке», «О купце Остолопе» (?), «Капитанская дочка», «Полтава», «Медный всадник»; из Гоголя — «Тарас Бульба», из Тургенева — «Муму». Глубокое осуждение автора вызывает тот факт, что, оказывается, требуется специальное разрешение и одобрение министерства для произведений. Например, «Тарас Бульба», «Ночь перед рождеством» и «Майская ночь», изданные в 1874 г., были одобрены комитетом лишь в 1883, т. е. девять лет спустя; повесть Григоровича «Четыре времени года», изданная в 1871 г., была одобрена комитетом лишь через одиннадцать лет и т. д. Большой, огромный процент книг не одобрены, признаны вредными и недозволенными, а следовательно не дошли до народа через библиотеки и читальни.

Вот, по мнению Пругавина, одно из главных зол, мешающих народу, алчущему нравственной, духовной пищи, получать ее.

Специальная глава «Почему «хорошие книжки» не доходят до народа?» называет и другие препоны. В ней автор подходит к той самой теме, что непосредственно нас интересует. И вот что обнаруживается:

«В то время, как все попытки интеллигентных издателей неминуемо терпят более или менее решительное «фиаско», невежественные лубочники процветают как нельзя более: книжки и кар-

[34] Там же, стр. 263.
[35] Там же.

тинки их расходятся (и притом расходятся именно в народной среде) в огромном количестве экземпляров, доставляя издателям солидные барыши и доходы. Чем объяснить такое странное явление? Неужели вкусы народа так испорчены, так извращены, что он сознательно предпочитает нелепые и безграмотные издания Никольского рынка хорошим книжкам, вышедшим из рук людей образованных и интеллигентных?»[36]

Заметим, что исследователь-социолог в 80-х годах XIX в. и историк-литературовед в 10-х годах XX в. (В. В. Сиповский) задают один и тот же недоуменный вопрос об успехе «нелепых и безграмотных книг», считая это явление странным, не имея сил поверить в то, что нет здесь каких-то трагических недоразумений и чьей-то злой воли. Причем, если недоумение Сиповского относится к читателям XVIII в., то Пругавин рассуждает о чтении русских людей, живущих столетие спустя: в 80-х годах XIX в.

По поводу последнего выясняется, что издатели книг для народа, пытающиеся внедрить хороший вкус, прогорают, а лубочники наживают огромные состояния. Таковы же и мещанские издатели Никольского рынка гг. Леухин, Земский, Преснов и др.

Обратимся к каталогу изданий Леухина[37]. Большую часть занимают следующие анонсы: «Альбом любви и наслаждений», «Портфель секретных развлечений и тайны любовной школы», «Ночные гуляки и веселые женщины». Сцены, рассказы, тайны, романы и комедии. Из мира актрис, певиц, гувернанток, модисток, швей, приказчиц, фигуранток, экономок, свах, содержанок, кокоток и проч.

Такого-то рода литературу покупают офени — книгоноши, распространяющие книги непосредственно по городам, селам и деревням, коробейники, колесящие по бескрайней Руси со своей «духовной пищей»[38].

---

[36] *А. С. Пругавин.* Указ. соч., стр. 271.
[37] Каталог книг, изданных в Москве в 1885 г. М., 1886 г.
[38] Н. А. Некрасов так писал о ярмарке:

Была тут также лавочка
С картинами и книгами,
Офени запасалися
Своим товаром в ней.
— А генералов надобно? —
Спросил их купчик-выжига.
«И генералов дай!
Да только ты по совести,
Чтоб были настоящие —
Потолще, погрузней».

(«Кому на Руси жить хорошо». *Н. А. Некрасов.* Соч. в 3-х т., т. III. М., Гослитиздат, 1958, стр. 35).

А. С. Пругавин в своей книге приводит свидетельство одного из лиц, наблюдавших это «посредничество» офеней между Никольским рынком и читателем: «Каждый офеня непременно и обязательно спросит «Милорда», «Гуак», «Францыль Венециан», «Битва русских с кабардинцами», «Громобой», «Пан Твардовский» ...эти книжки с давних пор больше всего спрашиваются[39]. ...Картин (т. е. лубков.— *Н. З.*) с пикантным содержанием у книгоноши оказалось огромное количество. Для примера укажу только некоторые из этого рода картин. К числу их надо отнести, например, хромолитографию «Шалость Амура». На роскошной постели лежит полуобнаженная молодая красивая женщина с пышными формами, отмахиваясь голыми руками от крылатого амура, который настойчиво силится ее поцеловать. Или вот, например, изданная тем же Соловьевым целая серия картин, изображающих катанье на велосипедах молодых дам и мужчин. Одна из таких картин: «Приятная прогулка на велосипедах»: мужчина обнял даму, привлек ее к себе и целует в щеку»[40] и т. д. «Невольно думается,— продолжает возмущаться Пругавин,— зачем навязывается народу вся эта порнография, выросшая на совершенно чуждой для него почве праздной, бульварной жизни? Кому и для чего нужно прививать этот яд к здоровому организму народа, для чего нужно грязнить его чистое, не развращенное воображение? Отчего не несутся в народ снимки с картин Репина, Верещагина, Крамского, Сурикова, Поленова, на которых могло бы развиваться нравственное и эстетическое чувство народа, которые бы пробуждали, воспитывали и укрепляли лучшие и благороднейшие стороны человеческого духа?»[41]

Вопросы недоуменные, вопросы тревожные, негодование истинное и искреннее... Одно только здесь непонятно: откуда берутся, где фабрикуются все эти злоумышленники — издатели, все эти коварные Соловьевы и Леухины, а — главное — зловещие эти коробейники, хитрые эти офени? Печальная участь во веки веков, участь посредника — офени, издателя, прокатчика, директора кинотеатра — всегда он повинен за «Милорда», за «Ната Пинкертона», за «Королеву Шантеклера»! Всегда он злоумышленник, всегда он действует из каких-то таинственных, низменных, эгоистических соображений! У него, судя по всем многовековым на него наветам, нет ни спроса, ни потребителя, которого он обслуживает, ни коммерческого интереса, ни плана, подлежащего выполнению! Во всем всегда виноват он, посредник.

---

[39] Там же, стр. 364.
[40] Там же.
[41] Там же, стр. 365.

Убеждение это, бытующее, как мы видим, в русском общественном сознании не менее двух столетий, к сожалению, находится в несоответствии с фактами. Факты эти противоречат авторским рассуждениям, в высшей степени благородным, и в книге Пругавина, о которой идет речь. Так, например, возвращаясь к тому же злополучному «Милорду», выясняется, что один лишь Сытин продает ежегодно в среднем 15000 экземпляров, а еще того же «Милорда» продает Лузина и другие лубочные издатели, имеющие немалый сбыт. Пругавин делает отсюда следующее умозаключение: «И такая-то книга в течение чуть ли не целого века усиленно распространялась в народе! Зачем же народ покупал такую гадость — быть может, спросят некоторые. Но что же ему оставалось делать, когда потребность в чтении была пробуждена, *а выбора не было*?»

Увы! Если бы вся беда заключалась только лишь в плохом распространении, в дурной рекламе хорошего и хорошей рекламе дурного, не имели бы и сегодня такой остроты те же проблемы. Нет, дело обстояло значительно сложнее, чем то представлялось автору книги «Запросы народа» и другим авторам, берущим на себя смелость определять эти запросы народа, судить о народе. И авторы-интеллигенты в конце XIX в. уже начали получать ответы от народа на их суждения о народе, столь часто не имеющие ничего общего с действительностью.

Одним из таких ответов явилась статья крестьянина Ив. Ивина «О народно-лубочной литературе (к вопросу о том, что читает народ). Из наблюдений крестьянина над чтением в деревне», опубликованная в альманахе «Русское обозрение».

Иван Семенович Ивин — один из популярных лубочных писателей, авторов Никольского рынка, печатавшийся под фамилией Кассирова. Письмо Ив. Ивина настолько принципиально, что этот интереснейший социологический документ 80-х годов, забытый и никому не известный, следует процитировать подробнее.

«Неужели можно допустить,— спрашивает Ивин,— что наш народ, при всем его здравом уме, который признан Европой, при всем его глубоком разуме и мудрости, выразившейся в его пословицах, при всем его художественном чувстве и поэтическом творчестве, сказавшемся в создании таких прекрасных песен, былин и сказок, при всех его нравственных достоинствах и чисто христианских идеалах, ... в любви к отечеству и государю, в его покорности судьбе, трудолюбии и готовности щедро благотворить всем нуждающимся, хотя бы и преступникам,— неужели, говорю я, возможно допустить, чтоб этот народ в продолжение целого века читал и слушал одну сущую пошлость и дрянь? На это мне могут возразить, что, за неимением лучшего, поневоле, приходилось ему читать то, что давали ему лубочники. Но я должен на это сказать, что, несмотря на тридцатилетнюю борьбу с лубочниками школы, литературы, различных обществ, комитетов грамотности и частных лиц, несмотря на то, что за писание для народа взялись такие первоклассные писатели, как Л. Н. Толстой и др., несмотря на то, что уже много издано хороших и дешевых книжек для народа, в том числе произведения Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Достоевского, Григоровича, Лескова... и даже Салтыкова-Щедрина, несмотря на то, что все эти книжки во множестве проникают в народ, потому что за распространение их взялись сами же лубочники, как, например, Сытин, Губанов, Морозов, Абрамов и др., все-таки, несмотря на все это, «хорошие книжки» никоим образом не могут конкурировать с лубочными изданиями, все-таки симпатии народа склоняются и, по-видимому, долго еще будут склоняться в пользу все тех же старинных лубочных изданий, ибо... эти авторы были сами тот же народ или же по своим понятиям, духовным воззрениям стояли весьма близко к народу и писали для своего же брата-мужика» [42].

Далее Ив. Ивин переходит к рассуждениям вокруг этой важной для него мысли. Он делит писателей на «интеллигентных» и «народных». Первые совместно с «обществом», начиная с петровской эпохи, всегда глумились над народом и народными произведениями. В отличие от этой «интеллигентской» литературы — служанки общества — лубочная литература и есть литература народная. Такого же мнения придерживается и лубочный издатель Маракуев в своей статье «О школьных библиотеках».

Большой интерес представляет критика Ив. Ивиным «интеллигентской литературы». Обратим внимание на то, что подразумевается под этим видом литературы в 1880—1890-х годах.

«...Народу изо всех наших лучших писателей могут понравиться только очень немногие произведения, потому что литература наша была искусственная, следовательно — ложная, подражательная, затем болезненная (сентиментализм, романтизм, байронизм, ложный реализм и т. д.). Наши изящные авторы творили под влиянием болезненных общественных явлений, непонятных народу. Для народа же понятны только *вечные идеалы*, понятна только правда. Странно поэтому сетование газетных писак на то, что наш народ не знает Жуковского! Да едва ли он когда будет знать его да и самого Пушкина, из которого только весьма немногие произведения будут доступны народу, ибо в произведениях этих писателей отразились пережитые ими болезненные фазисы общества, народу незнакомые, а потому и непонятные. «Анна Ка-

[42] «Русское обозрение», т. 23. М., 1893, сентябрь, стр. 247—249.

ренина», «Дворянское гнездо» и др.— для нас вещи хорошие, но для народа они равняются нулю» [43].

(Забавно, что, отождествляя себя с народом, Ив. Ивин одновременно часто встает в патерналистскую позицию и отделяет себя от своей «паствы».)

Далее автор переходит к непосредственным своим наблюдениям над вкусами народа, перечисляет множество произведений, которые народу то ли «нравятся», то ли «не нравятся». Основанием для него служат беседы с крестьянами, а также его, Ивина, личные чтения в крестьянской среде.

«Молодые крестьяне нашей местности почти все живут в Москве, на фабриках и заводах, и вот они-то покупают иногда у разносчиков книжки — лубочные и нелубочные — и приносят в деревню; иной раз, отправляясь в деревню к Пасхе, нарочно ходят на Никольскую улицу и там покупают преимущественно лубочные книжки и картины... Сказки у нас читаются преимущественно вышепоименованные лубочные: в них крестьянам больше всего нравится фантастическая чудесная фабула, замысловатые и необычайно интересные приключения действующих лиц, а также и вывод, где порок наказывается, а добродетель торжествует и вознаграждается. Эти сказки даже предпочитаются сказкам Пушкина и Жуковского, потому что сказки в стихах вообще читаются не особенно охотно; да и вообще из всех сочинений Пушкина народу нравится только «Капитанская дочка», «Дубровский» да «Араб Петра Великого» (здесь и далее сохраняется написание автора статьи.— *Н. З.*), а «Борис Годунов» и «Полтава» нравятся только, когда я сам читаю, а они слушают. Из Гоголя нравятся только «Тарас Бульба» да некоторые рассказы из «Вечеров...», напр. «Кузнец Вакула», «Вий», «Страшная месть» и «Утопленница»... Из Лермонтова нравится всего только одна «Песня о купце Калашникове»...» [44]

Любопытно, что далее и сторонники «кинолубка» также обвиняют деятелей искусства в подражании западной моде («подражательность» русской литературы, утверждаемая далеким автором 1893 г.), в болезненности; лубок отстаивается ими с позиций морали. Даже выражения совпадают. Главное же, что следует заметить в качестве двух важных выводов, необходимых нам для всего дальнейшего хода исследования, это: 1) критика так называемого дурного вкуса и пропаганда хорошего вкуса (хороших книжек) со страниц журналов от века воспринимается как официальная или даже официозная, интеллигентская, что равно —

[43] *А. С. Пругавин.* Указ. соч., стр. 255.
[44] «Русское обозрение», кн. 24 (продолжение). М., 1893, октябрь, стр. 771.

привилегированная, «завербованная», неискренняя позиция; 2) то, что профессионал-интеллигент считает дурным вкусом, отстаивается как гонимый, вольный, неофициальный, подлинно народный вкус и отстаивается с позиций большинства. Обе эти точки зрения, повторяем, являются устойчивым стереотипом суждения, уходят в далекие времена Ив. Ивина, к которому мы сейчас возвращаемся:

«Фамилии авторов крестьяне почти не запоминают, а потому не могут составить общих характеристик авторов, впрочем, некоторых лубочных авторов, а также писателей-крестьян знают. Пушкина и Л. Толстого также теперь знают и особенно неодобрительно относятся к некоторым произведениям последнего. По истории, кроме лубочных исторических очерков, ничего не читают, а также из исторических повестей и романов, кроме... лубочных произведений ничего не читают. В этих романах им нравятся больше всего: патриотизм, любовь к вере, к царю и к отечеству, верность долгу, геройство, мужество, храбрость на войне, чисто русские удаль и молодечество, сложная и замысловатая фабула, интересная завязка и интересные приключения и похождения действующих лиц» [45].

Из этого пассажа Ивина мы еще раз убеждаемся в том, что защитники истинного «лубочного художества» и народного вкуса, решительно сопротивляющиеся навязыванию им профессионального (интеллигентского, официозного) вкуса, всегда выступают от имени благородных и чистых чувств и человеческих свойств, а в данном случае от имени патриотизма, геройства, нравственности, верности долгу и т. д. В сопоставлении с другими источниками можно будет на этом основании в дальнейшем выделить некоторые элементы массового вкуса.

Второе, что интересно в приведенном высказывании,— это слова о неодобрении крестьянами произведений Л. Н. Толстого. История замысла «чтения для народа», страница «Посредника» — трагическая страница в биографии великого писателя, в истории русской духовной культуры в целом. Рассуждая о цепочке: произведение искусства — торгаш — народ, Л. Толстой непосредственно связывал кинематограф с опытом своего «Посредника». «Кинематограф попал в руки торгашей, и литература плачет,— записал И. Тенеромо слова Л. Н. Толстого.— Но где нет торгашей? Сытины, Губановы, Трандафиловы легли заставами по дороге к народу, и никакая книга не пройдет туда без них. Когда мы задумали создать «Посредник» и пустить настоящую книгу в народ, пришлось прийти на поклон к Сытину. И пришли, и пустили,

[45] Там же, стр. 770.

и люди читали нас так, как никогда не читали бы без Сытина... Вот так и с кинематографом. Сидит в камышах кинематографа жаба-торгаш...» [46]

Как видим, даже Л. Н. Толстой придерживался общераспространенной интеллигентской характеристики «жабы-торгаша», заставой легшего между литературой и народом. Однако вот что сообщает Ив. Ивин от имени крестьян своей «местности», читателей из народа:

«Многие издания «Посредника» им не нравятся, в особенности те из них, где тенденциозно выражена идея автора. О таких книжках они обыкновенно говорят: «все-то нас господа учат! Прежде палками да кулаками учили, а теперь книжками!» Не нравятся также книжки Л. Толстого «Иван-дурак» и «Первый винокур», потому что в них очень много говорится про чертей... А книжка «Два старика» вызвала мысли как раз противоположные тому, что хотел сказать автор».

Свои эмпирические наблюдения за чтением в деревне Ив. Ивин заканчивает своеобразной рецептурой:

«В заключение позволю себе сделать несколько общих замечаний. По-моему, книжка должна быть всегда с хорошей раскрашенной картинкой на обложке, обыкновенного лубочного формата, ибо народ издавна уже привык к этому. Книжка должна быть написана простым, ясным слогом, изложена живо и интересно. Фабула должна быть любопытна и занимательна: с самой первой страницы и до конца должна поддерживать интерес читателя на известной высоте. Содержание должно быть богатое, и приключения — любопытные и интересные. Как образец по слогу, можно указать на повесть Потехина «Хворая». Слог Л. Толстого и С. Семенова хотя вполне доступен и понятен народу, но уж слишком прост, так что эта простота иногда служит в ущерб красоте и изяществу. В книжке непременно должна быть проведена какая-либо нравственная идея... но эта идея должна быть проведена не в виде какой-нибудь явно предвзятой, умышленной и узкой тенденции или резонерски-отвлеченного поучения и не должна быть неловко пришита к рассказу белыми нитками, а должна сама собой незаметно вытекать... Недостатки, против которых должны проводиться идеи, в нашей местности следующие: пьянство, кулачество, отсутствие энергической борьбы с малоурожайностью, малограмотность, суеверие и за последнее время, вследствие того, что у нас многие живут на фабриках и заводах, стало появляться распутство, а прежняя чистота нравов, добродушие, простота и патриархальность стали исчезать. Сравнительно с последними особенно хороши рассказы «В город» Семенова и «Омут» Полушина, а против пьянства «Вино» Семенова. В пользу чистоты семейных нравов Кассиров написал рассказ «Семейный грех» (о скромность! — *Н. З.*). Но кроме этих, так сказать частных недостатков, в каждой книжке должна проводиться общая идея любви к Богу и ближнему, чтобы каждая книжка поселяла в читателе отвращение ко всему дурному, злому, порочному и возбуждала любовь ко всему хорошему, к свету, правде, добру, хотя бы это было и в сказке. Все эти вопросы, так или иначе, затрагиваются писателями-крестьянами» [47].

Писателям и просветителям из интеллигенции Ивин не сулит ничего хорошего: «Смело можно сказать, что крестьянин, прочитавший более 1000 интеллигентских книжек, вынесет общественных, исторических и особенно нравственных и религиозных понятий гораздо менее, чем если он прочитает только 100 книжек лубочных изданий» [48].

Выводы весьма категоричны, и автор непреложно, стопроцентно уверен в своей правоте.

Так заканчивается поучительнейший для сегодняшнего историка и социолога эпизод — один из первых опытов анкетирования в области массового чтения. Приблизительно те же, хотя и менее развернутые, сведения о вкусе народном, его литературных привязанностях, сводящихся в основном к лубку и лубочным изданиям, содержатся в реферате В. И. Орлова «Что читают крестьяне Московской губернии». В. И. Орлов, историк и статистик, собирал с помощью московского статистического бюро, начиная с 1883 г., сведения о народном чтении. Впоследствии реферат этот вошел в IX том «Сборника статистических сведений по Московской губернии» и продемонстрировал ту же картину повсеместного чтения лубочных изданий, нерушимой привязанности читателей к книжкам Никольского рынка. Можно смело сказать, что массовый русский читательский вкус воспитан на лубочном романе.

То, что ставило исследователей в тупик, вызывало недоумение странностью пристрастий и привязанностей, есть выражение определенной традиции народного вкуса.

Кстати, спор о вкусе очень интересно отражается в творчестве молодого М. Горького — и в его ранних статьях, полных, как уже отмечалось ранее, суждений от имени «рядового зрителя», безымянного «Некто Х», — и косвенно — в его первых пьесах. Симптоматичен был диалог между двумя героинями в «Мещанах» (1901), этом дебюте М. Горького-драматурга:

[46] Толстой о кинематографе.— *И. Тенеромо.* Из бесед с Л. Н. Толстым («Кино», 1922, № 2).

[47] «Русское обозрение», кн. 24, стр. 780.
[48] Там же, стр. 783—785.

«*Татьяна*.. ...Я в этот сезон едва ли буду ходить в театр. Надоело. Меня злят, раздражают все эти драмы с выстрелами, воплями, рыданиями... Все это неправда. Жизнь ломает людей без шума, без криков... без слез... незаметно...

Поля (*смущенно улыбаясь*). А мне нравится в театре... ужасно. Вот, например, Дон Сезар де Базан, испанский дворянин... Удивительно хорошо! Настоящий герой...» [49]

Устами учительницы Татьяны и швейки Поли М. Горький выражает две противоборствующие эстетики своего времени: условно говоря, эстетику «чеховскую» и эстетику бульвара — лубка с ее красивым героем, любимцем и самого автора «Мещан», Доном Сезаром де Базаном.

К этому времени и относится та стадия раздумий о «гуртовом вкусе» горожанина, которая обозначена цитированными ранее работами К. И. Чуковского, перераставшими значение рецензий, фельетонов, эссе и, при известной своей односторонности, пробивавшимися к важным социологическим открытиям.

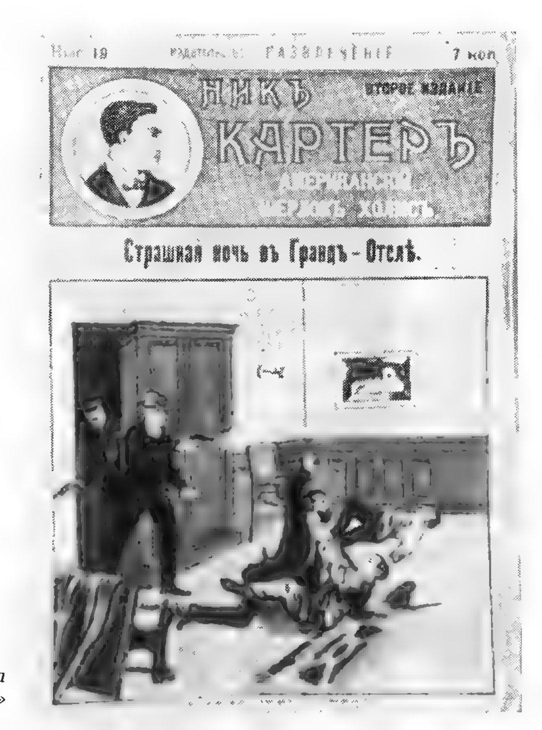
Нужно учесть, что на этой стадии сами возможности выбора чтения и зрелищ существенно расширились по сравнению с теми, какие предоставлял книжный рынок, не говоря уже о читателе XVIII в., том самом читателе, о котором спорили А. С. Пругавин, Ив. Ивин, Сытин и Лев Толстой. Речь идет, разумеется, о богатстве возможностей выбора. Обратимся же непосредственно к нему.



«Короли» и «королевы» русского бульвара

Перед нами — книги, изданные в одном и том же 1916 г. Три изящных томика в строгой серой пергаментной обложке, тонкий шрифт заголовков — красный на первом, зеленый и синий на следующих. На фронтисписе гриф «Мусагета» — легким пером намеченная фигура Аполлона — покровителя муз. Это «Стихотворения» Александра Блока, первое прижизненное издание всех стихотворных циклов поэта начиная со «Стихов о Прекрасной Даме» и «Ante Lucem», кончая «Родиной» и «О чем поет ветер», выпущенное лучшим литературным издательством того времени — «Мусагет» под редакцией Андрея Белого.

[49] *М. Горький*. Собр. соч. в 30 т., т. 6. М., Гослитиздат, 1950, стр. 23—24.



Обложка серии «Ника Картера»

Рядом лежит тоненькая книжечка, 32 стр., цена 12 коп. «Нат Пинкертон, король сыщиков», выпуск «Стальное жало». В левом углу цветной картонной обложки — взятый в овал тяжелый розовый профиль мужчины с волевым, выдвинутым вперед подбородком над высоким крахмальным воротником, красным галстуком и могучими плечами. Под овалом картинка: у стола, сплошь уставленного какими-то колбами и ретортами, на полу лежит человек, весь перекрученный железными цепями, и к нему подбирается, вот-вот ужалит, мощная, толстая пятнистая змея. Это — выпущенная петроградским издательством «Развлечение» (вторым изданием) одна из серий «короля сыщиков», выпуск — 2 раза в неделю.

Мы взяли эти книжки произвольно, руководствуясь единым годом издания, в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина. Нужно заметить, что если мусагетовское издание стихотворений Блока, выпущенное малым тиражом и ныне являющееся библиографической редкостью, все же имеется в библиотеке им. Ле-



Обложка серии «Арсена Люпена». Книги сфотографированы в собрании А. В. Кукаркина

нина в нескольких экземплярах, то из миллионного количества «выпусков» Ната Пинкертона и его коллег-разбойников и сыщиков в первом хранилище страны осталась одна-единственная эта тоненькая книжка, этот удивительный раритет. По сведениям ЦСБ Государственной библиотеке им. В. И. Ленина, дореволюционный каталог насчитывал достаточное количество тиражей (под рубрикой «лубочное издание»): «Путешествие Пинкертона на тот свет», «Тайна замка Бургас», «Том Руби — черный мельник», «Таинственный конькобежец», «Тигр Гамбургского соборного праздника», «Суд линча», «Среди ковбоев», «Преступный аэронавт», «Ирена царица змей», «Натурщица-убийца»... все было зачитано современниками Пинкертона и последующими поколениями.

Если сравнить два эти издания одного года, придется вспомнить слова Герцена о «двух календарях» времени, когда «наверху XIX век, а внизу разве XV», приведенные К. И. Чуковским как раз в связи с Натом Пинкертоном — тем волевым героем

из овала на обложке. Учитывая, что на книжном рынке того же 1916 г. торговали и знаменитым «Милордом» (и в традиционном издании, сохранившем текст 135-летней давности, и в новой версии «Посредника», созданной в 1912 г.),— по-видимому, придется признать справедливость слов Герцена и в применении их к началу нашего века.

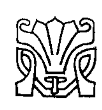
Однако между двумя этими крайними точками на шкале русского книжного рынка 1916 г.— огромное пространство. В этом году ежемесячно с января по декабрь в журнале «Летопись» печаталась повесть М. Горького «В людях», выходили очередные тома сочинений И. А. Бунина, начатых в году прошлом; вторым изданием вышла книга стихов Осипа Мандельштама «Камень» и множество, бессчетное множество книг бульварной продукции.

Мы условились подходить и к репертуару кинематографа как к своего рода «визуальной беллетристике». В ту пору еще не существовало четкой грани, отделяющей роман от фильма, рассказ от фильма, пьесу от фильма, иными словами, специфика киносюжета еще только вырабатывалась. Экранизация обозначала, как правило, лишь сокращение, обеднение и упрощение литературного оригинала. Естественно при этом, что чем примитивнее, бесхитростнее, попросту — хуже был оригинал, тем адекватнее ему оказывалась кинолента. Пропасть разделяла «Крейцерову сонату» Толстого и одноименный фильм.

Между экранизацией романа А. Вербицкой «Ключи счастья» и самим романом существовало если не тождество, то, пожалуй, преимущество кинематографа, по крайней мере, не было слышно авторского текста.

Первыми поставщиками кинематографических сюжетов и — более того — тематики, стилистики, эстетики раннего кинематографа были знаменитые беллетристы — «короли» и «королевы» русского бульвара. Мы постараемся на примере некоторых из них, самых популярных как на книжном рынке, так и на экране, раскрыть общие, единые закономерности бульварной литературы и родственного ей раннего кинематографа.

К подобным поставщикам сюжетов относится Арцыбашев. С имени этого писателя, до сих пор вполне красноречивого, мы и начнем свой список любимцев русской читающей публики.



М. П. Арцыбашев. Адаптация «философии жизни», идей и образов русской литературы

Арцыбашев прославился и остался в памяти следующих поколений как автор скандального романа «Санин», постепенно ставшего как бы символом порнографии в прозе и по сей день сохранившего свою репутацию. Однако Арцыбашев вовсе не сводится к «Санину». Литературная эта фигура, писательская судьба интересны во многих отношениях. И в отношении историко-культурном, ибо творчество Арцыбашева в своем роде характерное явление той же эпохи, что и поэзия Блока или проза Бунина,— запутанными и все же прочными нитями связано оно с множеством других художественных явлений тех лет, совершенно иных по рангу. И в отношении, так сказать, типологическом, ибо Арцыбашев есть четкое выражение «второго» и «третьего» сорта в литературе, той умелой поделки, которая фатально, не только в свое время, но и в иные времена, принимается за истинное, потребляется в качестве здоровой пищи тысячами и миллионами читателей. В поисках формул поделки, «второго сорта», «окололитературы», «массовой культуры» произведения Арцыбашева дают ценный материал.

Именно со ступеньки, обозначенной М. П. Арцыбашевым, мы начнем спускаться еще ниже по лестнице, названной нами «системой снижения» или «системой адаптации», имея в виду под «адаптацией» механизмы приноравливания и приспособления художественного мира русской литературы конца XIX — начала XX в. к массовому вкусу потребителя. Но, конечно, не сама по себе арцыбашевская проза и никак уж не «портрет литератора Михаила Арцыбашева» интересуют нас в данном случае. Нас интересуют общие признаки и закономерности массовой продукции (и не только литературной, но и художественной вообще и особенно — кинематографической), которые необычайно четко выражают проза и драматургия (а далее — и экранизации) этого автора — «сливки», «элита» русского бульвара.

Арцыбашев начал печататься в 1902 г. и был сразу причислен критикой к молодым писателям чеховского круга. В ранних рассказах писателя, особенно в деревенских его рассказах, явно ощущалось и ученичество у Чехова, и вариации на темы чеховского «Егеря», «Мужиков», «В овраге». Нетрудно обнаружить их, скажем, в «Куприяне», трагической истории солдатки и конокрада. Нищета, пьянство, тьма, тлетворное влияние фабрики и города, расцветающая в тяжкой и беспросветной жизни шальная, безответ-

АЛЕКСАНДРЪ БЛОКЪ

ТЕАТРЪ

БАЛАГАНЧИКЪ — КОРОЛЬ НА ПЛОЩАДИ — НЕЗНАКОМКА — ДѢЙСТВО О ТЕОФИЛѢ — РОЗА И КРЕСТЪ

МОСКВА
Издательство МУСАГЕТЪ
MCMXVI

Обложка «Театра» А. А. Блока в издании «Мусагет»

ная женская любовь — все это тогда, конечно, уже было и раньше читано, но тем не менее воспроизводилось свежо.

Не только чеховские мотивы и приемы обнаружили такого рода преемственность, которой легко было перейти и в самостоятельное творчество и в эпигонство.

История культуры неопровержимо подтверждает, что, лишь «выходя» из предшествующего художественного течения или индивидуального творчества старшего писателя, Учителя, талант обретает себя. Социально обличительные, обращенные к жизни «низов» арцыбашевские рассказы 1902—1905 гг. в той же степени, как к чеховской прозе, примыкали к кругу «Знания», испытывали на себе влияние тематики, материала, стилистики М. Горького (как, например, «Из подвала» — рассказ 1903 г., прямо навеянный Горьким), а также имели прямую, точнее — прямолинейную — связь с идеалами толстовства.

Если попытаться определить мировоззрение молодого Арцыбашева, легко убедиться, что оно эклектично. Можно, конечно, предположить, что переход от одних идей, вдохновивших такой-то рас-

сказ, к совершенно другим идеям, вызвавшим к жизни рассказ следующий,— свидетельство исканий. Так и было бы, если бы не настораживающее с первых шагов писателя умение пользоваться идеями готовыми, если бы не легкость постоянных смен.

Вторичность идей, тематики, мотивов, образов, коллизий, приемов, которая является признаком эпигонства вообще, служит также и одним из определяющих свойств окололитературной поделки, бульварной литературы. Естественно, что художественный процесс знает и вбирает в себя также пути обновления тем вечных, образов традиционных, коллизий, уходящих в глубь веков. Всем известны великие творения, выросшие из «лопухов» и «крапивы» бульварных сюжетов, посредственных литературных источников, уголовных репортажей и т. п. и т. д. Шекспировские трагедии с их заимствованиями из средневековых и ренессансных хроник и новелл (равно как и традиционное упоминание уголовных сюжетов Достоевского) здесь являются примерами хрестоматийными. Только безумец может обвинить трагедию «Отелло» во «вторичности» на основании того, что-де ее сюжет и даже герои взяты из новеллы Джеральди Чинтио, или осудить Ануя потому, что не он лично придумал историю Антигоны.

Однако в этих случаях, да и во множестве других, сходных, действуют совершенно иные, диаметрально противоположные системы — «системы возвышения», «системы насыщения», «системы обновления», которые мы еще попытаемся впоследствии назвать и показать.

Вторичность, повторность литературной поделки скорее сродни элементарному плагиату, хотя и не совпадает с последним потому, что может быть и непреднамеренной. Она порой трудно уловима, так как слишком многие источники, слишком большое количество оригинальных произведений, смешиваясь и скрещиваясь, образуют новый состав. Эту вторичность можно уподобить конъюнктурному подхватыванию идей, кажущихся тому, кто их подхватывает, новыми и модными. Можно уподобить и попросту смене моды. Чаще всего подвержено повторению то, что носится в воздухе, что недавно имело успех, что еще «в ходу». Не случайно, что все окололитературное начало века питается отнюдь не 30-ми, скажем, годами прошлого столетия — Пушкин и Гоголь для наших беллетристов уже на дальних библиотечных полках! Нет, их прожорливый клан обрабатывает сейчас позднего Достоевского, Толстого, Чехова с тем же рвением, как и Бакунина, Шопенгауэра, Ницше.

Эволюция писательства М. Арцыбашева наглядно иллюстрирует смену идей, веяний и просто литературной моды времени. Иной раз кажется, что вообще периодизации, классификации, деления на «подъемы» и «спады», «направления» и «движения» устанавливаются историками искусства и литературоведами по такого рода эволюциям, ибо истинный творец, создатель, самостоятельный художник, пусть и будучи человеком своего времени и участником его борьбы, в «периоды, «подъемы» и «спады» не укладывается — у него свои периоды, свои спады, свои подъемы.

Иное дело — М. П. Арцыбашев. Начало его литературной биографии является прямым отражением общественного подъема накануне революции 1905 г.

Первая русская революция занимает в произведениях писателя большое место. С оперативностью, вообще свойственной литераторам подобного толка, он немедленно берет на вооружение не только идеи, темы — животрепещущие события дня. Он отражает их немедленно, выдавая сегодня описание того, что произошло вчера. Так, уже в 1906 г. выходит рассказ «Кровавое пятно», рисующий события 1905 г., в 1907 г.— большой рассказ «Человеческая волна», посвященный восстанию на броненосце «Потемкин».

Кинематографистам должен показаться особенно любопытным тот факт, что задолго до Эйзенштейна трагические события расстрела мирных жителей Одессы в порту были описаны быстрой рукой М. П. Арцыбашева [50].

Документальный план рассказа «Человеческая волна» небезынтересен, свидетельствует о наблюдательности автора. Но вот в общую картину революционной Одессы вплетаются несколько людских судеб, несколько настойчивых мелодий.

Старый доктор Лавренко, из чеховских героев, этакий Дорн, порядочный и добрый, ведет тему бессмысленности и бесцельности протеста, который так или иначе будет задавлен и не приведет ни к чему, кроме крови и безвинных жертв [51]. При этом Лавренко сочувствует революционерам, ненавидит тупость и жестокость властей. Чахоточный студент Сливин (образ, также проходящий через многие рассказы Арцыбашева), испуганный и трусящий трусости: демагог, холеный барин и сластолюбец Зарницкий — дезертир в день восстания, и, наконец, студент Кончаев,

[50] В произведениях, а также архивах С. М. Эйзенштейна не сохранилось никаких упоминаний о рассказе «Человеческая волна» — по-видимому, он остался Эйзенштейну неизвестен, как, впрочем, и очерк Е. Замятина, посвященный тем же событиям.

[51] Отличительной особенностью прозы Арцыбашева является также повторность образов, переходящих под разными именами из произведения в произведение. Усталый старый доктор — один из таких бродячих образов: Милин («Рассказ об одной пощечине»), Арнольди («У последней черты») и др.

член революционного комитета, идейный, чистый юноша — главный герой.

Все они переживают в роковой этот день чувство разочарования в своих революционных идеалах и порывах. Все это не то, не то, что действительно волнует людей, что составляет истинный смысл их существования... Но что же, что же тогда?

Вечером накануне восстания, когда революционный комитет разработал план на завтра, Кончаев встречается со своей возлюбленной, юной Зиночкой Зек.

«Сквозь те слова, которыми Кончаев пылко и громко старался описать прошедший день, слышалось все время что-то другое, и он сам, и Зиночка бессознательно прислушивались к этому другому. Так хотелось найти в темноте эту милую, теплую талию, ощутить сквозь жесткую ткань строгого платья ее мягкость и безвольность, сдавить в бесконечном порыве радости, страсти и счастья, уничтожить, замучить, а потом посадить ее, маленькую, слабую, на колени и баюкать... И по странному трепету, по той непонятной волнующей связи, которая, как струна, напрягалась между ними, Кончаев чувствовал, что она понимает его, ждет, боится и томится еще непонятным ей желанием, как цветок под солнцем. Но что-то по-прежнему удерживало их, лживо шевелило губами и говорило о далеком, о другом» [52].

В конце дня, пережив все его волнующие, кровавые и трагические впечатления, Кончаев едет к Зиночке на дачу (куда ее увезли родители). Повесть заканчивается в спальне. «Все тело ее, молодое, свежее, как обрызнутый утренней росой цветок, было полно счастьем... в таинственной глубине его...» [53] и т. д. и т. п.

Эти описания, вкрапленные в документальную «эпическую» ткань рассказа о массовых, политических, общественных событиях, поначалу кажутся самодовлеющими, изолированными. То же происходило у Арцыбашева и раньше в рассказе «Тени утра», где совершенно так же описываются свидания Лизы Чумаковой с ее женихом — корнетом и потом соблазнителем — столичным студентом, а еще раньше — свидания уездной красавицы Марии Николаевны с обольстительным художником Молочаевым в «Смерти Ланде». С первых шагов Арцыбашева на литературном поприще возникает интереснейший парадокс: самая слабая сторона писателя — это именно область любовных отношений, именно те самые «вопросы пола», которые создали ему скандальную славу и принесли максимальный успех. Арцыбашев рано, еще до «Санина»,

[52] *М. Арцыбашев.* Рассказы, т. 4, изд. 1. Московское книгоиздательство, 1908, стр. 19—21.
[53] Там же.

начинает котироваться как «певец женщины» и «философ пола». Парадокс этот и послужит предметом нашего внимания. Сначала же следует установить идейное значение любовных сцен, которые, как может показаться на первый взгляд, включаются в рассказы 1904—1906 гг. ни к селу ни к городу и существуют сами по себе. На самом деле это не вполне верно.

Еще в 1908 г. Корней Чуковский, считавший Арцыбашева писателем-порнографом, заметил, что «русская порнография не просто порнография, как французская или немецкая, а порнография с идеей. Арцыбашев не просто описывает сладострастные деяния Санина, а и всех призывает к таким сладострастным деяниям. «Люди должны наслаждаться любовью без страха и запрета»,— говорит он, и это слово д о л ж н ы — остаток прежних интеллигентских привычек, пережиток прежнего морального кодекса, который на наших глазах исчезает» [54].

Все дело в том, что Арцыбашев считает себя правдоискателем, мыслителем, философом. «Правда никогда не бывает пошлой,— излагает он свою программу в «Записках писателя».— Она может быть страшной, отвратительной или жестокой, но пошлость не живет в правде. И прежде всего и всегда надо знать правду, хотя бы неполную, хотя бы только о предсмертной изжоге. Даже изжога даст больше, чем самая сладостная легенда, ибо легенда есть обман, и каким бы возвышающим ни был он, неизбежно сомнение и разочарование, а за ними полное отчаяние.

Боже мой, как далеко были бы мы теперь от того топкого, не дающего никакой опоры ногам человека места, на котором стоим, если бы человечество шло путем правды, какова бы она ни была, а не бросалось из стороны в сторону за болотными огнями красных вымыслов» [55].

С самого начала своей работы в литературе, более всего увлеченный описаниями «предсмертной изжоги», Арцыбашев один за другим разоблачает и развенчивает «красные вымыслы» легенд и иллюзий, которые также можно было бы назвать духовной жизнью человека, исканиями, мыслью, борьбой, творчеством. Методично, одно за другим, отвергает он идейные увлечения и общественные движения, современником и свидетелем которых становится. Социальный протест? Но он бессмыслен, ибо жизнь преобразовать все равно нельзя. Революционный протест, восстание? Но они обречены на гибель, вызывают потоки новой крови и ничего не дают. Интеллектуальная деятельность, просветительство, земст-

[54] *К. Чуковский.* Соч., т. 6, стр. 147.
[55] *М. Арцыбашев.* О Толстом. Рассказы. Записки писателя. Московское книгоиздательство, стр. 256.

во, кружки, тайные общества — фальшивы и скучны. Перебрав все возможности человека и все иллюзорные цели жизни, Арцыбашев отрицает их. Перед всеми стоит призрак смерти, «предсмертная изжога», и даже великий Толстой умер, «как сдохла кошка», «ушел труп, маленький старичок, которого отныне уже нельзя увидеть и пощупать». Все смертны, все тленно, все умрем... Что же есть истина? А вот эти радости здорового тела, женская молодость и красота, свидания, наслаждения, которые дарит жизнь и которыми нужно пользоваться, пока жив и молод.

Те «вставки», что поначалу кажутся изолированными, самодовлеющими, «украшающими» в рассказе о кровавых событиях 1905 г., обнаруживают себя элементом концепции. И постепенно любимые картинки, тема Арцыбашева, которая вырастает в маниакальную, все более насыщаются тем самым принципиальным смыслом, который позволил К. Чуковскому назвать Арцыбашева «порнографом с идеей» и увидеть в его «программе» своеобразную мутацию, отзвук прежнего морального кодекса русской интеллигенции, который исчезал на глазах с начала века и, особенно, после поражения революции.

«Санинские» мотивы накапливаются в ранних вещах Арцыбашева, чтобы предстать в виде итога, манифеста, романа-кредо — в «Санине».

«Санин» вызвал подлинный бум, стал потолком и вершиной арцыбашевской славы. Привлечение автора к суду в 1908 г., в Германии и Австро-Венгрии — процессы над переводчиками романа, большая пресса, дискуссии, охватившие не только столичные литературные круги, но и провинцию, выход в свет специальных книг и брошюр, посвященных «М. П. Арцыбашеву — художнику и философу», «Арцыбашеву — художнику-импрессионисту» и т. п.,— таков был отклик общества на роман «Санин», возможно, в еще большей степени, нежели сам роман, характеризующий умонастроение и духовное состояние русского общества той поры [56].

---

[56] Распространенность такого увлечения в интеллигентских кругах зло высмеяна в стихотворении-сатире «Диспут» Саши Черного (подражание «Диспуту» Гейне):

Три курсистки сидели над «Саниным»,
И одна, сухая, как жердь,
Простонала, с лицом затуманенным:
«Этот Санин прекрасен как смерть».
А другая, кубышка багровая,
Поправляя двойные очки,
Закричала: «Молчи, безголовая! —
Эту книгу порвать бы в клочки...»

(*С. Черный*. Стихотворения. Л., 1960, стр. 203).

В этом «казусе Санина», переросшем тогда в определенную «проблему Санина», сегодня поражает несколько обстоятельств. И прежде всего несоответствие самого объективного художественного и мировоззренческого значения вещи как таковой — с одной стороны, и ее общественного восприятия — с другой. «Санин» ничем не отличался от произведений Арцыбашева, написанных и до и после, ни по литературным достоинствам, ни по идейному составу, кроме того, что «мысли», «идеи», жизненные «открытия», которые раньше представали в качестве как бы исканий и возможностей выбора, здесь осуждены самым прямым и решительным образом, а в нескольких жизненных историях и судьбах персонажей продемонстрированы, как утверждает автор, во всей своей вредоносности.

Претенциозно плоские, банальные, попросту глупые разглагольствования Санина, как это ни странно, производили впечатление.

Блок пишет: «Роман «Санин» заслужил больше всего упреков, когда он только начинался печатанием. Теперь, когда книга вышла целиком, ясно, что писатель нащупал какую-то твердую почву и вышел в путь. И это утреннее чувство заражает читателя. Вот — в «Санине», первом «герое» Арцыбашева, ощутился настоящий человек, с непреклонной волей, сдержанно улыбающийся, к чему-то готовый, молодой, крепкий, свободный. И думаешь — то ли еще будет?» [57]

Только лишь Толстой да Горький сохранили трезвость суждений. «Хотя и хотел в душе пожалеть автора,— писал Л. Н. Толстой,— но никак не мог подавить недоброго чувства к нему за то зло, которое он сделал многим людям... Нет ни чувства (сознания) истинного, ни истинного ума, так что нет описания ни одного истинного человеческого чувства, а описываются только самые низменные, животные побуждения, и нет ни одной своей новой мысли» [58]. Горький утверждал, что «ныне линия духовно нищих людей обидно и позорно завершается Саниным Арцыбашева» [59]. Широко известно непримиримое отношение В. И. Ленина к литературной порнографии, к «проституции» в виде дополнения к „„святому" сценическому искусству» («Партийная организация и партийная литература»). Марксистская критика встретила роман резко отрицательно. Но все же, скажем, Г. С. Новополин, автор книги «Порнографический элемент в русской литературе», разоблачая и осуждая «Санина», писал: «Наиболее яркая звезда в созвез-

---

[57] *Ал. Блок.* Соч., т. 5, стр. 228.
[58] *Л. Н. Толстой.* Собр. соч., т. 78, стр. 58—59.
[59] *М. Горький.* Собр. соч., т. 24, стр. 47.

дии молодых талантов — это Арцыбашев, и самое выдающееся его произведение — это «Санин». Это центральное боевое произведение переживаемой литературной эпохи не только по интересу, вызванному им в обществе, не только по редкому успеху, не только по числу вызванных им комментариев, напоминающему «Отцов и детей» Тургенева. «Санин» — самое типичное, самое красочное, самое талантливое, и, наконец, самое смелое слово в мире нового течения литературы, где жизнь рисуется как сцепление темных и слепых случайностей, среди которых царит стихийная, полная разных наслаждений сила полового чувства. Все то, что у других художников обрисовано несмелыми штрихами, у Арцыбашева вызывающе смотрит с обширного и яркого полотна» [60].

Сравнение с «Отцами и детьми» здесь не случайно: постоянно фигурирует сопоставление Санина с Базаровым. Кроме того, Санина сравнивают с гамсуновскими героями (прежде всего с лейтенантом Гланом из «Пана» — Гамсун в то время много переводится и издается) и даже с Заратустрой Ницше.

Однако, при всей вторичности мотивов, образов и идей, свойственной Арцыбашеву, здесь нет ни заимствования, ни влияния, и существует принципиальная разница между двумя литературными героями, что было показано в статье В. В. Воровского «Базаров и Санин. Два нигилизма».

Произнося свои гневные обличения отжившим традициям, сентиментальным чувствам, любви, долгу, противопоставляя им «деятельность» и «наслаждение», герой Тургенева Базаров живет и умирает ради людей, сам не чужд ни глубокой искренней любви к женщине, ни дружбы, ни всех иных нормальных человеческих чувств, над которыми издевается. Если так можно выразиться, Базаров лучше идей Базарова.

У Санина «гармоническое сочетание тела и духа» только лишь декларировано, а в действительности заменено примитивно гедонистическим, вульгарно эпикурейским культом телесных и в первую очередь половых наслаждений.

Санин экспонируется как «положительный герой». Натуральный, сильный, спокойный, весь в единении с природой, некий новый «Пан», он производит в городке духовный переворот. Но после летнего пребывания Санина дома остаются оскорбленные и обиженные люди, его жертвы, разбитые судьбы.

И все окружающие у Санина — глупцы, жалкие людишки, рабы, даже собственная мать для него «тупое животное». И действительно Санин презирает всех, кроме юных, стройных, влекущих женщин, в числе которых для него и родная сестра, красавица Лида,— почему же нет, ведь кровное родство тоже предрассудок! Вот отменим все предрассудки и заживем счастливо, как звери, как дети, предаваясь естественным наслаждениям.

Так пророком интеллигентного русского общества в 1907 г. стал «идейный распутник» Санин. Именно подобные факты, а этот не единственный, дают справедливую возможность считать предреволюционное десятилетие отнюдь не только «серебряным веком» культуры России (для чего тоже есть немало оснований!), но и «самым позорным и бесстыдным десятилетием в истории русской интеллигенции».

Пожалуй, казус Санина — это один из немногих в истории русской литературы случаев, когда произведение низкое по своим художественным качествам, шаблонное, построенное на стереотипах, по сути дела вообще не относящееся к «русской словесности», но лишь к русскому бульвару, было возведено в ранг произведения проблемного, «эпохального», новаторского. И это было тяжким свидетельством духовного распада, упадка, идейного кризиса.

Остальные многочисленные творения М. П. Арцыбашева, собранные в восемь томов, дважды переизданные,— рассказы, пьесы («Закон дикаря», «Ревность» и др.) бесконечно трактуют те же самые вопросы, логическое разрешение которых можно найти в романе с названием, звучащим символически,— «У последней черты». Это — действительно последний, как бы клинический вариант «Санина», и тяжело было, наверное, Блоку убедиться в чудовищной ошибке своего утреннего прогноза, высказанного в связи с «Саниным». Писатель здесь дает чуть измененный ракурс главной своей проблемы: бессмыслица существования перед лицом неизбежной смерти, так сказать, наглядного умирания, тления, разложения. Умирают в романе почти все, точнее, не умирают, а разлагаются при жизни: красавица актриса от чахотки, восьмилетний мальчик-простолюдин от дифтерита, знаменитый профессор — от старческого распада и слабоумия и т. д. Смакование страшных, отталкивающих подробностей умирания, поистине сладострастное живописание «предсмертной изжоги», нанизывание агоний одна на другую и — параллельно — воспроизведение «радости жизни», а именно эротических сцен, и образуют контрапункт романа.

«Надо рассеять в людях это суеверие жизни, надо заставить их понять, что они не имеют права тянуть эту бессмысленную комедию...» — опять уверяет автор, но беспредельность его отчаяния незамедлительно обретает выход в потребительском, никак не противоречащем авторскому вселенскому пессимизму лозунге «взять

[60] *Г. С. Новополин.* Порнографический элемент в русской литературе. СПб., б. г., стр. 118.

от жизни все, что она дает». Роман «У последней черты» поистине подвел последнюю черту под писательской карьерой нашего беллетриста.

■

Столь пространный экскурс в «эволюцию» взглядов и литературной продукции Арцыбашева, повторяем, понадобился нам не сам по себе, не из самодовлеющего интереса к данной писательской личности.

В Арцыбашеве мы видим некий эталон, некую модель бульварного автора, которая поможет нам в дальнейшем опустить многие подробности, связанные с мироощущением и взглядами его коллег и современников, подвизавшихся на той же ниве.

Интересует нас в данном случае и несколько общих теоретических вопросов. Первый, уже упомянутый,— о рубеже, о границе, пролегающей между истинным творчеством и манипулированием, между мировоззрением творца и стереотипом мышления пошляка, мещанина, который обзавелся пером и бумагой.

Дело, конечно, не в той якобы смелости и беспощадной правде о «предсмертной изжоге», которыми так кичился автор, изощряясь в скрупулезном описании распада тела, дело не в натурализме как таковом. В арцыбашевскую пору литература, разумеется, знала не меньшую жестокость и суровость в изображении жизненного зла. Чтобы не искать дальних примеров,— «Смерть Ивана Ильича» не менее беспощадна в описании мучительных страданий умирающего, нежели роман «У последней черты», не менее насыщена физиологическими подробностями, начиная со странного вкуса во рту, вдруг почувствованного Иваном Ильичом, и кончая трехдневным криком, клокотаньем и хрипеньем агонии. Человеческие падения, моральные унижения, темные страсти, которыми полны романы Достоевского, не снились «страдающим» и «падшим» героям Арцыбашева. Но как глубока пропасть между первыми и вторыми!

Философские спекуляции и выводы Арцыбашева, увлекшие «новым словом» даже Ал. Блока, не говоря уж о широкой читательской массе и легковерной критике, конечно, не являлись открытием автора «Санина». С той же оперативностью, какая свойственна была ему во всем, беллетрист подхватил веяния, идеи, носившиеся в воздухе и начинавшие получать развитие в России 900-х годов. Идеи эти можно считать предвестием философского экзистенциализма — течения, названного так уже позднее, в конце 20-х годов. Конечность человеческого существования — в качестве исходного пункта системы, размышления о смысле жизни, относительно конца, перед лицом «ничто» (термин и понятие, приобретшие кардинальную важность позже), бессмысленность как основа бытия (позднейшее — «абсурд») — весь этот круг идей постепенно захватывал русское искусство, питая символизм, декадентство и другие эстетические течения на рубеже веков. Непосредственным философским источником их явилась «философия жизни» Шопенгауэра и Ницше — мыслителей, оказавших на Россию особое влияние и во многом определивших как русский «fin de siècle», так и духовный климат интеллигенции начала века. О соблазне шопенгауэровской философии, имеющей основы в осознании бессмысленности и зла существования вообще, о собственном увлечении Шопенгауэром и его преодолении писал в своей «Исповеди» и Л. Н. Толстой. Ницшеанство же, адаптированное и усеченное разнообразными популяризаторами, становилось чуть ли не катехизисом для определенной части русской интеллигенции, склонной к новым символам веры.

Мучительные вопросы смерти, смысла бытия волновали человечество всегда, начиная с первобытных времен, рождая и религии, и философии — так что открытие их в той же мере, как мыслителю Арцыбашеву, нельзя было бы приписать предтечам экзистенциализма, «философии жизни», Ницше или Шопенгауэру. Однако именно на стыке двух последних веков, в преддверии великих потрясений нашего столетия чувство конца, бессмысленности, абсурдности существования приобрело незнакомую ранее миру остроту и безысходную напряженность. На одной и той же почве, из единого истока — чувства конечности — произрастали, развивались и трагические философские учения, и полные мрачного отчаяния, боли, гнева «цветы зла» (название книги стихов Бодлера стало поистине эпиграфом целой культурной эпохи), и неисчислимое количество спекулятивных манипуляций.

Как уже отмечалось, К. И. Чуковский очень тонко подметил особый характер арцыбашевской порнографии — «порнографии с идеей». В этой специфической тенденциозности, сказывающейся даже в столь, казалось бы, далекой от идейных тенденций области, обнаруживается принадлежность Арцыбашева к русской литературе, точнее — отражение как бы в кривом зеркале своеобразного правдоискательского характера отечественной словесности. Однако, помимо факта, быть может, невольного наследования культурной традиции, здесь есть и сознательная, рассчитанная ориентация на спрос. Ведь «проклятые вопросы» решали не только народники или члены религиозно-философских кружков, не только на студенческих пирушках или на сходках, но и российские обыватели под уютным зеленым абажуром и за самоваром на дачных террасах. Читатель, в том числе и потребитель чтива, тоже был воспитан в той самой культурной традиции, где литература

не существовала и не считалась таковой без идеи. Вот эту особенность своего читателя прекрасно знал и эксплуатировал Арцыбашев. Модель русского бульварного автора, которая видится нам в знаменитом нашем беллетристе, не действует, если мы не включим еще один источник энергии — требования и вкусы широкого потребителя.

Уже в арцыбашевском черном пессимизме и роковой смелости «копания в язвах жизни» был заложен безошибочный расчет на спрос. Сам пессимизм беллетриста становился ходовой модой, мелкой монетой дня. Потому-то он увеличивался в его произведениях по мере нарастания упадочных, безнадежных настроений в обществе периода столыпинской реакции. Писатель адаптировал вселенское отчаяние символистских салонов для уездных барышень и семинаристов. Сама скорбь и безверие обращались в объект манипуляций, в секрет успеха, в гонорар, в скандальную славу. И, конечно, здесь же лежит и разъяснение того парадокса, который был отмечен на предыдущих страницах: самое слабое в ранней прозе Арцыбашева — любовные отношения, «проблема пола», красота женщины — становятся его специализацией.

Перед нами — женский портрет.

«...Изогнувшись, как змея, она скользнула в сторону, и вдруг подобрав высоко и дико-красиво платье, стремглав бросилась бежать по дороге, точно резкий ветер внезапно подхватил и понес большой белый разбитый цветок» [61].

И:

«Рубашка сбилась с плеч, открыла нежные, мягкие ноги, туго обвилась вокруг круглого и полного, тонкого, подымающего ее белыми волнами молодого тела. Черные волосы разбились, руки закинулись за голову нежащимися, гибкими движениями... Во всем замершем, напряженном воспоминанием, роскошном, свежем, гибком теле — было что-то сильное и упругое» [62].

Это — Марья Николаевна, героиня Арцыбашева («Смерть Ланде»).

А вот еще один портрет:

«Анна была не в лиловом, как того непременно хотела Кити, а в черном, низко срезанном бархатном платье, открывавшем ее точеные, как старой слоновой кости, полные плечи и грудь и округлые руки с тонкой, крошечной кистью. Все платье было обшито венецианским гипюром. На голове у нее, в черных волосах, своих, без примеси, была маленькая гирлянда анютиных глазок и такая же на черной ленте пояса между белыми кружевами. Прическа ее была незаметна. Заметны были только, украшая ее, эти своевольные колечки курчавых волос, всегда выбивавшиеся на затылке и висках. На точеной крепкой шее была нитка жемчугу».

[61] *М. П. Арцыбашев.* Рассказы. Записки писателя, стр. 71.
[62] Там же, стр. 76.

И Анна Каренина, и «черноволосая, очень тоненькая, странно-тоненькая, черноглазая девушка в желтом ситцевом платье, повязанная белым носовым платком, из-под которого выбивались пряди расчесавшихся волос»,— Наташа Ростова — единственны. Легкая, стремительная при полноте походка Анны Карениной, чуть косившие черные, «как мокрая смородина», глаза Катюши Масловой принадлежат одной-единственной женщине в мире, и никому больше.

А Марья Сергеевна в «Миллионах» Арцыбашева была «возбуждающе красива», на ней было надето «вызывающе красивое платье, чуть-чуть открывающее ноги... и сквозь черное кружево светилось ее необыкновенно выхоленное тело». В Лиде Саниной «поражали тонкое и обаятельное сплетение изящной нежности и ловкой силы». У Зины Карсавиной из того же романа была «высокая грудь, едва прикрытая тонкой малороссийской рубашкой, и круглые покатые плечи». У Елены Николевны в рассказе «Роман маленькой женщины» что-то «смутно просилось на свободу из ее светлых больших глаз, мягких волос, гибкого, с покатыми плечами и стройными бедрами, тела, точно выточенных рук с маленькими нежными пальцами», и «все ее тело, от круглых плеч до розовых пальцев на ногах, напрягается упругим и свежим напряжением, как после купанья в студеной воде». А Лидия Михайловна в «Рассказе об одной пощечине» одета была «в какой-то длинный легкий капот, надетый, вероятно, или на очень тонкую сорочку или прямо на голое тело. Под этим капотом отчетливо была видна ее фигура, которая местами даже просвечивала...».

Приведем еще одно описание. Оно принадлежит современнику Арцыбашева И. А. Бунину, чьи книги выходили одновременно с опусами нашего беллетриста и читались, возможно, одной и той же просвещенной публикой. Индивидуализация портрета, мастерство создания женского образа у Бунина доведены до изысканной тонкости, до формальной изощренности. Поистине вереница, рой, хоровод прелестных женщин возникают на страницах его произведений.

«...Худая, высокая. Носила желтый ситцевый сарафан и крестьянские чуньки на босу ногу, плетенные из какой-то разноцветной шерсти... Да она и сама была живописна, даже иконописна. Длинная черная коса на спине, смуглое лицо с маленькими темными родинками, узкий правильный нос, черные глаза, черные брови... Волосы сухие и жесткие, слегка курчавились. Все это, при желтом сарафане и белых кисейных рукавах сорочки, выде-

лялось очень красиво. Лодыжки и начало ступни в чуньках — все сухое, с выступающими под тонкой смуглой кожей костями... На теле у нее тоже было много маленьких темных родинок — эта особенность была прелестна. Оттого, что она ходила в мягкой обуви, без каблуков, все тело ее волновалось под желтым сарафаном. Сарафан был широкий, легкий, и в нем так свободно было ее долгому девичьему телу».

Это описание — детализированное и даже как бы микродетализированное — трудно было бы обвинить в излишнем целомудрии или аскетизме. Можно заметить, однако, что при всем множестве и всей точности подробностей одна превалирует и приобретает функцию синекдохи — части, замещающей целое. Это — сухая, тонкая нога Руси в деревенских разноцветных чуньках. Ту же функцию у других бунинских женщин может выполнять даже «легкий шрам в уголке губ», похожий «на тонкую постоянную улыбку» («Волки»), или цыганский темный пушок на верхней губе и вдоль щек («Темные аллеи»), или «обнаженные от перчаток до плечей и озябшие, ставшие отрочески сиреневыми руки» («Жизнь Арсеньева»). Собственно говоря, тот же принцип некоей синекдохи, бегло схваченной импрессионистической черты облика, позволяющей дорисовать его в целом, определяет лаконичную манеру портрета у зрелого Чехова: «белое лицо с мягкими линиями, выдающийся вперед подбородок, длинные темные ресницы» Зинаиды Федоровны («Рассказ неизвестного человека»), «тонкая шея, тонкие руки» Мисюсь («Дом с мезонином»), широкое лицо, в выражении которого «что-то ямщицкое» у Марьи Викторовны («Моя жизнь») или «красивые серые глаза» Анны Сергеевны, ее длинные волосы, которые печально висели по сторонам лица, и ее унылая поза точно у «грешницы на старинной картине» («Дама с собачкой»). Но дело здесь не в разных писательских манерах портрета и не в том, что у Арцыбашева — манера иная, нежели у Бунина или у Чехова.

Вернейшим признаком литературной поделки и подделки, вслед за вторичностью образов и идей, вслед за их сведе́нием на уровень банальности, является *дезиндивидуализация* образа, что и наблюдается у Арцыбашева. По сути дела портрета здесь вообще нет, и арцыбашевские женщины, отличаясь друг от друга именами, отчествами и цветом волос, все вместе являют собой определенный стереотип, клише, переходящее из произведения в произведение.

При максимальном внимании можно различить лишь два его варианта: «Пышная, сильная и стройная, с роскошным телом, высокая» — у этого рода женщин тело также может быть «нежным», «упругим», фигура — «сильной и гибкой», бедра — «выпук-

лыми», «широкими», плечи — «мягкие», «круглые». Это — главная героиня Арцыбашева.

У второго типа женщин (обычно совсем юных девушек или женщин миниатюрных), как Зиночка Зек из «Человеческой волны», Ниночка из пьесы «Закон дикаря» или Ляля Сварожич из «Санина», тело «мягкое», «нежное», плечи «покатые», грудь «невысокая», бедра, однако, тоже «широкие».

Есть еще и отрицательный, непривлекательный тип — синий чулок, курсистка, революционерка, ученая женщина. У той фигура «тщедушная», рука «сухая», «узкая», губы «тонкие», «бесцветные». Наконец, последний — материнский, старушечий тип (от 40 лет и далее), тоже крайне неприятный и отталкивающий: тело «полное», но «неупругое», грудь «рыхлая», руки «пухлые» с «короткими сморщенными пальцами». На этом женская типология «певца женщины» Арцыбашева исчерпывается [63].

Клише женского образа, свойственное в той или иной мере всему околохудожеству конца XIX — начала XX в.,— явление достаточно интересное. Важно учесть, что это — время, наследующее и развивающее высокое мастерство индивидуализации, которое ранее завоевано было русским реализмом [64]. То есть речь идет об определенном уровне зрелости, об органичности традиции, здесь нарушаемой. Было бы ошибкой также считать бульварное «клише» неким выражением условности, сознательной тенденции иного, нежели в реалистической прозе, обобщения. Нет, никак нет! Проза Арцыбашева маскируется реализмом из реализмов, чеховско-толстовско-горьковским жизнеописанием и жизнеисследованием. Поэтому ее следует судить по законам реализма, и сопоставление с образцами-первоисточниками из современной ей и несколько более ранней литературы не только закономерно, но и необходимо. Индивидуальный женский образ высокой русской прозы и «клише» прозы арцыбашевской — не два разных способа типизации, из которых второй столь же закономерен, как первый. Это — именно штамповка, адаптация, клише в буквальном смысле слова.

Исток его опять-таки в душевном ущербе, в сфере нравственности. Любовь, страсть, влечение к женщине лишаются избирательности, объект любви — своей единственности, уникальности.

[63] Столь же стереотипны, переходя из рассказа в роман, и мужские персонажи (уже упоминавшийся пожилой доктор, чахоточный студент, два варианта сластолюбцев — молодой, положительный и старый, отрицательный и т. д.).

[64] Явления стереотипизации, клише в литературном портрете замечательно тонко и глубоко раскрыты в статье М. Г. Давидович «Женский портрет у русских романтиков первой половины XIX века».— В кн.: «Русский романтизм». Сб. статей под ред. А. И. Белецкого. Л., 1927.

Мастерство индивидуализации в литературе XIX—XX вв., когда речь идет о женском портрете, обусловлено не только задачами собственно реализма изображения: в портрете — характер, судьба, психология, социальное положение. Есть здесь и иной смысл. В частности, те особого рода синекдохи — разноцветные чуньки или похожий на улыбку тонкий шрам бунинских женщин, слабая шея Анны Сергеевны — конечно, не просто формальный прием. Деталь облика, внешности, характерность манеры поведения приобретают поэтический смысл. Именно в них — та особенность женщины, та, быть может, закрытая для всего мира, но для одного меня, любящего, самая важная, самая милая, уникальная ее прелесть, которую позволило прозреть «избирательное сродство», пользуясь словом Гете.

Уже цитированный рассказ Бунина «Руся» кончается так: к герою, который едет в поезде, обращается жена:

«...Все еще грустишь, вспоминаешь свою дачную девицу с костлявыми ступнями? — Грущу, грущу,— ответил он, неприятно усмехаясь.— Дачная девица... Amata nobus quantum amabitur nulla» *.

В литературе толка Арцыбашева место единственной возлюбленной, этой и никакой другой, избранной из всех, занимает женщина вообще, любая, каждая, лишь бы она (и еще точнее ее тело) соответствовала эталону сексуальной привлекательности, каким уж он сложился у автора. И вот тут можно заметить еще одно любопытное свойство арцыбашевского женского стереотипа: помимо бедного воображения и неразвитого примитивного вкуса и в литературе и в жизни — неизощренность порнографа вполне доморощенного, порнографа из Ахтырки, где родился и произрос Арцыбашев. В пристрастии к единому и самому элементарному женскому типу так и чувствуется вкус, из поколения в поколение воспитывавшийся на пышных красотках лубочных картинок и на всех этих Францылях, маркграфинях Фридериках Луизах с их богатыми, пышными формами, старых добрых героинях литературных лубков. В том, что Арцыбашев пишет всегда одну и ту же, максимум двух женщин — очень естественных, очень здоровых,— проявляется его принадлежность все же к русской традиции, как ни искажена здесь она. Это еще начало болезни. А далее женский стереотип (присутствующий как во всем русском литературном бульваре, так и в кинематографе) меняется. Скажем, уже у Г. Чулкова он уходит к болезненной эротике, к полубезумной, «зеленовато-серебристой», «лукаво-жемчужной» сирене — и еще далее — к извращенным сексуальным уродам Зиновьевой-Ганнибал

* «Возлюбленная нами, как никакая другая возлюблена не будет» (*лат.*)

Нагродской и др. Там клише пышной арцыбашевской красавицы, заменившее индивидуальный женский портрет, снова подвергается смене — со стороны иной неизбирательности, «дурной множественности» — приметы истинных сладострастников, Дон Жуана, Федора Павловича Карамазова. Ведь в Федоре Павловиче Карамазове, как заметили исследователи Достоевского, окончательно утеряна возможность свободы избрания. Он целиком находится во власти дурной множественности женственного начала в мире. Для него нет уже «безобразных женщин», нет «мовешек», для него и Елизавета Смердящая — женщина. Тут принцип индивидуализации окончательно снимается, личность загублена.

На уровне бульварной литературы утонченная «дурная множественность» клишируется особенно любопытно — неким стереотипом (опять-таки стереотипом!) страдающего гомосексуалиста, благородного полового психопата, влюбленной нимфоманки в изысканных à la Габриель д'Аннунцио романах г-жи Евдокии Нагродской, хозяйки околодекадентского салона, покровительницы М. А. Кузмина. Но все это — позднее.

Арцыбашев же варьирует стереотип здоровый, надежный, общедоступный — вот почему его «роскошные» женщины так нравились читающей публике. Это — все-таки определенный идеал в рыночной штамповке. Впрочем, нельзя не заметить еще одной, если так можно выразиться, принципиальной черты арцыбашевского стереотипа. Излюбленным сравнением женщины с «кобылой», с «самкой» буквально пестрят страницы [65]. Женщина есть самка, «самка, тянущаяся к самцу», «самочка» (ласкательно). В «теоретических» выкладках писателя по этому поводу (например, в рассказе «О ревности» [66]) содержится ряд едва ли не научных, психологических и физиологических доказательств, а на практике умозаключения о «самке» естественно приводят к тому, что женщина, любовные отношения, сама женская красота лишаются какой бы то ни было духовности.

В одном из ранних своих рассказов — «Красавицы» (1888 г.— год «Степи»)— Чехов тонко передал тот удивительный отклик, тот странный переход чувства, который рождает в душе человека созерцание женской красоты. В рассказе встают два женских образа, мимолетные, случайные, лица встречных, взглянув на которые

[65] «И они возились на кровати, одна — сильная и гибкая, другая — хрупкая и тонкая, как две расшалившиеся самочки какого-то красивого зверя» («Смерть Ланде»); «Лида ... шла медленно, слегка волнуясь на ходу всем телом, как молодая красивая кобыла» («Санин»); «Она напоминала стройную, нежную, молодую кобылку, разыгравшуюся на зеленом лугу» («У последней черты») и т. д. и т. п.

[66] *М. П. Арцыбашев.* Рассказы. Записки писателя, стр. 71.

ни автор, ни его окружающие не сомневались, что перед ними настоящие, истинные красавицы — эта тоненькая армяночка Маша с постоялого двора или белокурая девушка на станционной платформе, оживленно разговаривающая с какой-то пожилой пассажиркой. «Не желания, не восторг и не наслаждение возбуждала во мне Маша,— вспоминает автор.— ...Почему-то мне было жаль и себя, и дедушки, и армянина, и самой армяночки, и было во мне такое чувство, как будто мы все четверо потеряли что-то важное и нужное для жизни, чего уже больше никогда не найдем. Дедушка тоже сгрустнул...» И потом, при второй встрече: «Около нашего вагона, облокотившись о загородку площадки, стоял кондуктор и глядел в ту сторону, где стояла красавица, и его испитое, обрюзглое, неприятно сытое, утомленное бессонными ночами и вагонной качкой лицо выражало умиление и глубочайшую грусть, как будто в девушке он видел свою молодость, счастье, свою трезвость, чистоту, жену, детей...» Вот это чувство просветленной грусти, светлой печали, вызванное зрелищем красоты — женской красоты, в частности,— прекрасно запечатлела русская литература от Пушкина до Бунина. Столь же глубоко у русских писателей проникновение в особую природу любви, где восхищение и восторг всегда имеют призвук сострадания, жалости — даже не какой-то определенной и конкретной жалости к данной женщине, но щемящей жалости к человеку вообще, к себе, к миру сему — «по какому-то тайному закону, требующему, чтобы во всякую любовь, и особенно любовь к женщине, входило чувство жалости, сострадающей нежности» (Бунин). И то и другое — формы преобразования в духовность, сублимации, пользуясь фрейдовским термином (кстати, в обиходе необоснованно приобретшим узкосексуальный и даже некий отрицательный или иронический смысл, ибо сублимация — не что иное, как результат культуры, многовекового пути человека от инстинкта — к эмоции).

У Арцыбашева (как и в бульварной литературе вообще) никакой сублимации, никакого одухотворения полового чувства не происходит. Хотя рассуждения писателя изобилуют сравнениями женской красоты с «хрупкой, чистой и трогательной нежностью весенних цветов» и т. п.,— все это только слова, слова, слова. И общая «концепция» женщины в писаниях нашего автора и непосредственное изображение любви полностью адекватны. Они не только не сублимируют эмоцию в сферу духовного, но сводят «эмоциональный уровень» к «сенсорному», опять пользуясь терминами психологии, т. е. подменяют чувство ощущением. И, конечно, апеллируют исключительно к инстинктам.

Свидетельством тому является сам факт, что и любовные сцены, удивительно монотонные, однообразные, почти дословно повторяющиеся в каждом произведении, имеют минимальное количество стереотипов. Стереотип 1-й можно обозначить как «желание». Он имеет два варианта, надо сказать, отличающихся друг от друга едва-едва: а) положительный, «здоровый» и б) отрицательный, «демонический»:

а) приведенное выше описание студента Кончаева и Зиночки из «Человеческой волны»;

б) «И к сладкому томительному чувству сладострастного ожидания тонко и бессознательно стал примешиваться оттенок злорадности, что он также будет делать с нею, что захочет, как и со всеми другими. И острая жестокая мысль стала представлять ему вычурно унижающие сладострастные сцены, в которых голое тело, распущенные волосы и умные глаза Лиды сплелись в какую-то вакханалию сладострастной жестокости» — так фантазирует отрицательный сластолюбец Зарудин из «Санина».

Стереотип 2-й (также с парой вариантов + и —) можно назвать «воспоминанием о страсти» (к описаниям в настоящем времени Арцыбашев прибегает редко). Можно различить в обоих этих стереотипах также два варианта — мужской и женский, столь же незначительно расходящихся.

Само наличие четких стереотипов в области, принесшей писателю наибольший читательский успех, говорит также и о формализации, о расчете на некое «среднеарифметическое», штампованное восприятие эротики. К сожалению, что же такое «плохое письмо»? — вопрос этот не подвергается литературоведческому исследованию, считаясь как бы давным-давно решенным или, в лучшем случае, давая пищу лишь для хлестких и остроумных пассажей в литературных фельетонах.

Тщательно исследуются стилистика, словарный состав, поэтика, метафоры, словообразование и т. д. и т. д. высокой поэзии и прозы. В литературоведческих трудах анализируются даже такие, казалось бы, вполне частные моменты, как роль аллитерации в поэзии символистов или имажинистов. Точно известно, какое количество оттенков красного цвета записал в своем дневнике и применил в своих творениях Л. Н. Толстой. Признаки плохой литературы, хотя бы в области стилистики, не исследованы, хотя, строго говоря, это задача, равная первой по значимости. Кстати, тот же Л. Н. Толстой очень одобрительно отозвался о работах К. И. Чуковского, который, по его словам, «умеет и смеет касаться тем, до которых не решаются спуститься высокопоставленные критики». К. И. Чуковский — единственный из современников заинтересовался, помимо содержания, также и стилистикой опусов бульварных беллетристов, отметив ряд специфических и общих ее свойств.

Так, в частности, пристрастие к одному какому-нибудь слову, непрестанно повторяющемуся в разных контекстах.

У Вербицкой: «гость ... вспыхивает», «шалунья вспыхивает», «Вера Филипповна вспыхивает...», «Маня вспыхивает», «рабочий вспыхивает» и т. д. Или: «Глаза старухи сверкают...», «ее глаза сверкают, как алмазы», «О! этот взгляд сверкающих глаз...», «серые глаза (рабочего.— *К. Ч.*) сверкают», «глаза Петра Сергеевича сверкают» и т. д. до бесконечности [67].

У Чарской: «Надю бесчувственную на руках вынесли из класса», «Я громко вскрикнула и лишилась чувств», «...закричала вдруг не своим голосом Малявка и лишилась чувств» и т. д. Или: «Ледяной ужас сковал мои члены»; «Ужас заледенил все мое существо»; «Леденящий ужас пронизал меня с головы до ног» и т. д. [68] «И мне даже стало казаться,— пишет Чуковский,— что никакой Чарской нет на свете, а просто — в редакции «Задушевного слова», где-нибудь в потайном шкафчике, имеется заводной аппаратик с дюжиной маленьких кнопочек и над каждой кнопочкой надпись: «Ужас», «Обморок», «Болезнь», «Истерика», «Злодейство», «Геройство», «Подвиг»... Здесь нет ни малейшего участия души, а все винтики, пружинки, колесики!..»

Стиль М. П. Арцыбашева — это типическое выражение плохого письма.

Мы произвели элементарный подсчет эпитетов по тексту двух томов сочинений Арцыбашева (Рассказы, У последней черты, ч. I). Эпитет был избран как наиболее показательная клеточка авторской манеры, недаром еще А. Н. Веселовский говорил, что история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании.

Арцыбашев обожает эпитеты. Без них, по-видимому, текст кажется писателю голым, существительное — бесприютным. Имеются два способа их сочетания с существительными.

Первый — как бы стертый оттиск давних фольклорных постоянных пар («руки белые», «очи грозные», «лодки быстрые») в цитированных выше женских портретах («тело гибкое», «грудь упругая», «бедра стройные», «плечи покатые»). Так распространяется авторский эталон красоты по эпитетам, в данном случае все же осмысленным.

Второй — прилагательные в самом произвольном и случайном союзе с разнородными существительными. Излюбленные эпитеты беллетриста, как показал подсчет: «странный», «холодный» (производные — холодность, холодок) и «маленький». «Странным» может быть взгляд, плач, чувство, томление и т. д. «Маленьким» — человечек, зверек [69], существо, луна, грудь и старушка (-ая); «холодной» — жестокость, рука; «наивными» — губы, глаза, гостиная, откровенность. Встречаются сложносоставные эпитеты: «наивно-ласковый» (взгляд), «странно-острый» (взгляд), «холодно-жестокий» (взгляд).

Прилагательные, в количестве весьма ограниченном, Арцыбашев небрежно тасует подобно колоде карт и раскидывает как пасьянс. Текст пустой, гремучий, с постоянными повторами одних и тех же пассажей и словосочетаний, ложится на сотни и тысячи страниц. Привязанность автора к определенным словам, ко всем этим «маленьким», «наивным» и «таинственным» (сами по себе слова, конечно, ничего дурного не содержат, они нейтральны), имеет еще одно свойство, также характерное для плохого письма вообще. Какое-нибудь прилагательное (и любое другое слово) выбрасывается автором пачкой, кучно, чтобы потом оно было вовсе забыто страниц на сто или до самого конца книги. Образуются (конечно, непреднамеренные) «циклы»: десять страниц «маленького», восемь — «странного», двенадцать — «гибкого». Почему так происходит?

Опытный редактор, имея дело с тяжелой рукописью, знает особенность, присущую очень многим плохим литераторам. Бросив взгляд на первые строчки страницы и увидев там слово, до сих пор у автора не встречавшееся, скажем «букет», «структура» или «спонтанно» (речь в данном случае идет о современных авторах и рукописях), редактор сразу же пробегает взором страницу в целом и вычеркивает 5 «структур», 3 «букета» или 6 «спонтанно». Характерно, что по завершении цикла одного какого-нибудь слова, больше «структура» не появится, заменится, скажем, «сферой» — еще страниц этак на восемь.

Наверное, есть психологическое объяснение подобного преследования человека словом. Во всяком случае, к одной лишь небрежной скорописи без перечитывания собственного текста отнести этот стилистический порок нельзя. В знаменитой скорописи Достоевского можно обнаружить и неотделанные, корявые фразы, и затянутость, и сбитый ритм — что угодно, но только не это маниакальное, похожее на кляксы повторение случайных привязавшихся слов. Потому что ведь именно скоропись, будучи выражением авторского душевного состояния, хода мысли, желания нечто поведать читателю,— в общем, того, что в старину именовали

[67] *К. Чуковский.* Соч., т. 6, стр. 10.
[68] Там же, стр. 152—153.

[69] Сочетание уменьшительного прилагательного с существительным, обладающим уменьшительным суффиксом («маленький домик»), у Арцыбашева частое, уже есть признак дурного стиля — грамматический плеоназм.

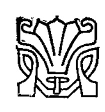
«вдохновением»,— дает фотографический, пусть и тусклый, не в фокусе, но достоверный портрет литератора.

Беллетрист Арцыбашев — в своем роде король словесных циклов, бессмысленных, случайных. Надо сказать, что и писательская «работа над словом» к добру его не приводит. Редкие метонимии и метафоры несут на себе ту же печать банальности: «стройные черные чулки», «...молодо блестели в кругах воды» и др.— или попросту безграмотны: «К ним подбежала гибкая женская фигурка... и вернулась назад, тоскливо хрустя пальцами». Порой, правда тоже редко, применяет беллетрист прием изоляции дополнений в назывные предложения, что в наши дни стало общераспространенным штампом, дурным тоном и повальным бедствием журналистики: «Луна казалась совсем близкою. Полная и ясная».

Литературная манера Арцыбашева свидетельствует о девальвации слова, о падении русского литературного языка в период массового книгопечатания и расширения книжного рынка. Постепенно накапливаясь в течение XIX в., все эти пороки стиля растекаются в начале XX по огромной, уже тысячными тиражами выходящей продукции. Армия бульварных беллетристов, безграмотных писак, подвизавшихся в анонимных изданиях «серий», сотни журналистов и газетчиков делают свое дело. В частности, одним из следствий падения литературной речи является обособление «литправщика» в специальную профессию, сама необходимость править текст стилистически. В прекрасное прошлое, в далекую легенду ушли рассказы о первых читателях Пушкина и Гоголя, о тонких ценителях русской словесности — типографских наборщиках и метранпажах.

Признаки литературной продукции Арцыбашева, которые мы определили как *вторичность, адаптацию и обеднение* идей времени, сведение их на уровень *банальности и плоскости, дезиндивидуализацию* образов и всех выразительных средств вплоть до элементов стилистики, мы найдем во множестве явлений «массовой культуры». И в кинематографе — структурный анализ легко обнаружил бы прямые параллели, скажем, арцыбашевских стереотипов, подменивших индивидуальные образы, в актерских клише, Вся система бульварной литературы, все свойства ее стиля вплоть до случайности словоупотребления, идентичной случайности монтажных стыков, имеет аналогии и на раннем экране. Ибо «эстетика» Арцыбашева — отнюдь не индивидуальное, но типическое явление времени, относящееся далеко не к одной беллетристике. Об этом говорит прежде всего огромная популярность его произведений и их популяризация со сцены и с экрана. Пьесы Арцыбашева шли по всей России, а «Ревность» была пьесой бенефисов, коронным спектаклем многих знаменитых актрис, например В. Л. Юреневой, тяготевшей к новым исканиям в искусстве. Кинематограф тоже не отставал, хотя порой останавливался перед «сложностью» автора. Так, не был экранизирован «Санин» — и по идейной его сложности, и по цензурным соображениям. Но и «Ревность», и «Мститель» (один из немногих рассказов, действие которых перенесено за границу, и действуют там маркизы и бароны, соблазняя девушек-простолюдинок), и другие рассказы и пьесы охотно переделывались в киноленты. Сам Арцыбашев написал сценарий «Мстителя». Пьеса «Закон дикаря» была экранизирована В. Изумрудовым (Гарлицким) и имела настолько большой успех, что уже помимо Арцыбашева Изумрудов придумал и поставил вторую серию «Мужа» (фильм, как и другие экранизации Арцыбашева, не сохранился, но либретто передает названия частей этого двухсерийного произведения: I. В сетях лжи: II. Сестра жены; III. Жестокая правда; IV. Итоги жизни,— драматургически представляющего собой цепочку адюльтеров — мужа, жены, мужа со свояченицей, жены с другом мужа и т. д.— и разоблачений). Двухсерийным фильмом стал и роман «У последней черты», вполне точно воссоздавая основу сюжета. Кроме того, появилось несколько «ответов» Арцыбашеву на экране: «Жена», «Ревность не по Арцыбашеву» и др.

Но в кинематографическом воплощении опусов Арцыбашева происходят некоторые совершенно неожиданные, казалось бы, вещи, о которых речь пойдет ниже, в разделе, посвященном фильмам.



А. А. Вербицкая. Девальвация революционных лозунгов и прогрессивных идей

В 1926 г. в журнале «На литературном посту» (№ 7—8) была опубликована дискуссия о писательнице А. А. Вербицкой. Предмет дискуссии мог показаться читателям весьма и весьма странным. И по случаю некоторой его неактуальности (1926 г., триумфы революционного искусства, разгар «лефа», борьба с нэповскими влияниями). И потому, что произведения А. А. Вербицкой к тому времени были давно изъяты из продажи, со складов, из библиотек. Сама писательница, чей расцвет пришелся на предреволюционное десятилетие, доживала свои дни в безвестности (она умерла в 1928 г.). Тем не менее дискуссия завязалась.

Правда, уместнее было бы назвать ее не дискуссией, а попыткой амнистии, защиты Вербицкой. Непосредственным поводом к

разговору послужило письмо 65-летней беллетристки. В этом письме Вербицкая перечисляла свои заслуги перед русским революционным движением, в частности свой роман «Дух времени», где было описано вооруженное восстание 1905 г., говорила о постоянной травле буржуазной критики, обвинявшей ее произведения в «социализме», выражала страстное желание «писать о современном строе», вполне, на ее взгляд, осуществимое в условиях, когда «беспрепятственно печатаются даже раскаявшиеся сменовеховцы» [70].

Во II томе «Литературной энциклопедии» (1930), издававшейся Коммунистической академией (отв. ред. В. Фриче), в статье «Вербицкая» высказывалась положительная оценка произведений писательницы, обладавших «богатством вымысла и очень увлекательной фабулой». «Эмоциональный стиль, условное благородство тянущихся «к свету» героинь, обилие любовных сцен, мелодраматические эффекты — характерные черты письма В.,— говорилось в статье за подписью П. Воробьева.— Все это привлекало широкого читателя к произведениям В., ею зачитывалось мещанство и учащаяся молодежь. В. была одной из самых популярных писательниц в годы реакции после революции 1905 г., несмотря на резко отрицательное отношение к ней со стороны критики, которая называла ее повести «бульварными повестями» и всю ее литературную деятельность отождествляла с «бульварщиной». Необходимо указать, что под лозунгом борьбы с В. как представительницей дурного литературного вкуса скрывалась нередко травля В. как представительницы прогрессивных идей и разоблачительницы условной буржуазной морали» [71].

Мы привели эти документы 45-летней давности не для того, чтобы продолжать «напостовский» спор или осуждать вульгарно-социологическую позицию, надо сказать, нашедшую в случае с А. А. Вербицкой весьма парадоксальное свое выражение. Зададим вопрос: может ли существовать «прогрессивный» бульвар, или, иными словами, возможен ли синтез передовой, прогрессивной идеологии и бульварной эстетики, «бульварщины»?

На этот вопрос следует ответить решительно: запланированное автором, замышленное соединение прогрессивных идей с бульварной эстетикой ведет только лишь к победе последней и к девальвации этих идей. На примере Арцыбашева мы убедились, что даже такие социально масштабные, трагедийного накала исторические события, как революции 1905 года в Одессе и восстание на

[70] Цит. по кн.: *М. Ольминский.* По литературным вопросам (сборник статей). М., ГИХЛ, 1932, стр. 52—59.

[71] «Литературная энциклопедия», т. II. М., 1930, стр. 157—158.

броненосце «Потемкине» сознательно превращаются беллетристом в фон для любовной истории. Произведения Вербицкой содержат немало аналогичных и сходных операций, производимых писательницей с материалом современной ей революционной действительности, с революционными лозунгами, которые используются для придания рассказу злободневности и для привлечения симпатий демократического читателя. Здесь нужно особо подчеркнуть сознательный и безошибочный расчет чисто коммерческого свойства, который легко и неопровержимо обнаруживается при анализе текста. У Вербицкой вообще ни в чем, ни на гран нет той располагающей к себе непреднамеренности, той симпатичной наивности безымянных авторов, которые часто просвечивают в литературном лубке, в том числе и позднем, в каких-нибудь «Антонах Кречетах», «Ник Картерах» или «Роковых отравительницах». Нет, писания г-жи Вербицкой «рангом выше»: типичная интеллигентская, профессионально-литераторская поделка, хитро и точно ориентированная на читательские круги от студенчества до мастеровых. Среди «обольщений» — и игра на революционной настроенности русской публики.

Защитники Вербицкой [72] (как в 1926 г., так и пятнадцатью годами раньше, в период реакции) вменяли в достоинство писательнице если не революционную идеологию, то помощь партийной организации социал-демократов деньгами. Она-де предоставляла свою квартиру для собраний Московского комитета, а во время спада и «литературы ренегатской эпохи» не изменила своего сочувствия революционерам и не «ренегатствовала». Нам, однако, придется отделить биографические факты, связанные с личной помощью А. А. Вербицкой социал-демократической партии, свидетельствующие о ее человеческой смелости и доброте,— от выражения «прогрессивных идей» в ее произведениях.

Нужно заметить и то, что социал-демократам помогали многие выдающиеся русские писатели, художники, актеры, оставляя это в тайне, чураясь всякой позднейшей рекламы.

Принадлежность Вербицкой к русскому бульвару и окололитературной поденщине, к сожалению, не может вызвать ни малейшего сомнения. Достаточно открыть любую страницу ее многотомного наследия. Как и все бульварные авторы, Вербицкая была необычайно плодовита и за 20 лет своего активного писательства (с 1887 г.) сочинила несколько больших романов («Дух времени»,

[72] Так, положительные рецензии на ранние рассказы Вербицкой публиковали и «Русь», и «Русское богатство», и др.— См. «Русская литература конца XIX — начала XX в. 1901—1907». М., «Наука», 1971, стр. 337—482.

«Ключи счастья», «Елена Павловна и Сережка» и др.), множество повестей, пьес и рассказов. В отличие, скажем, от Арцыбашева, в чьем пути явно видна определенная эволюция, отражавшая смену веяний времени и моды, произведения Вербицкой однородны, с начала и до конца ее литературной карьеры примерно одинаковы.

Остановимся на романе «Ключи счастья» (1908—1915) — опусе-эталоне, к тому же самом знаменитом произведении писательницы, одном из самых громких «боевиков» эпохи (как и две его кинематографические экранизации — двухсерийные «Ключи счастья», 1913 г., реж. В. Гардин и Я. Протазанов, и «Победители и побежденные» (название пятой части), 1917 г., реж. Б. Светлов, по сценарию и в сорежиссуре самой А. А. Вербицкой).

По сравнению с Вербицкой Арцыбашев порой кажется колоссом пера. Манера писательницы в любовных сценах абсолютно тождественна арцыбашевской, отличаясь от нее лишь экзальтацией и преимущественным вниманием к эмоциям женщины, «партнерши» [73]: те же «самки», те же «яркие, пухлые чувственные губы», немного больше «бездн» и «вечного блаженства». Образчики литературного стиля (кроме удачно приведенных К. И. Чуковским в статье «Вербицкая» [74]) таковы:

«О эта любовь его! Эта великая любовь! Такая докучная и ненужная раньше! С каким отчаянием цепляется она сейчас за эти сильные и нежные руки!..» [75] (речь идет о любви сына к матери — обезумевшей старухе.— *Н. З.*); «Маня ожила... Опять розовеют ее стаявшие щечки. Опять она смеется, сияя ямками... Жизнь манит... Ах, что это за вечер! Что за упоение! Забыв о публике, переполнившей залу, под рыдающие звуки Бетховена, Маня скользит по эстраде, озаренная бутафорской луной... И маленькое бледное личико, с вдохновенными глазами, полно потрясающего драматизма...» [76] (описание танца героини, Мани Ельцовой, десятилетней девочки.— *Н. З.*): «О это утро!.. Этот синий снег на темных крышах!.. Эта предрассветная мгла, полная молодой кипучей жизни... О эти чужие лица!.. И близость душ... И радость общения... В какой яркий гимн слились все эти впечатления...» [77] (описание революционных дней 1905 г. в Москве.—

[73] Напр.: «Нелидов ... целует ее молча, жадно, хищно, как дикарь. Грубо и больно, как-то примитивно лаская ее плечи, грудь, ее колени, одним взмахом своего слепого и мучительного желания разрушая все, что разделяло их еще вчера, еще сегодня» («Ключи счастья», ч. 3, кн. 2, стр. 36).

[74] *К. И. Чуковский.* Соч., т. 6, стр. 10—21.

[75] *А. Вербицкая.* Ключи счастья, ч. 1, кн. 1. М., 1909, стр. 19.

[76] Там же, стр. 35—36.

[77] Там же, стр. 76.

Н. З.); «Ночь молчит. Слепая и предательская. Тая измену и смерть. Город спит... Отчего ты смолк, певец?..» [78] (эпизод разгрома восстания и убийства солдатами рабочего-дозорного.— *Н. З.*). Следует предупредить, что здесь и далее в цитатах — пунктуация оригинала. Вербицкая не любит разделять фразы точками, она предпочитает отточие, восклицательный знак или то и другое вместе.

По мировоззрению и мироощущению автора роман «Ключи счастья» тоже весьма близок арцыбашевским произведениям. Та же эклектика, те же перепевы «философии жизни» Ницше с некоторой поправкой на прекраснодушие и заменой черного пессимизма «конечности» туманными декларациями вечности «Искусства», «Любви», «Счастья», «Благородства» и т. п. «Ницшеанство» Вербицкой имеет уклон в сторону гимна «сверхчеловеку» и права на безграничную свободу чувства и самовыявления. Два эпиграфа из Ницше предпосланы роману «Ключи счастья»: I. «В теле твоем больше разумного, чем в твоей лучшей премудрости...»; II. «В любви — доля безумия, но в безумии доля разума». С кругом этих, выхолощенно ницшеанских, идей связана и главная «декларация» романа, определившая его название. Устами идейного героя, таинственного революционера, автора некой новой философии свободы, мечтающего создать коммуну наподобие фаланстера, романтического красавца по имени Ян писательница излагает это свое «кредо»:

«Я дам вам ключи счастья,— говорит Ян влюбленной в него Мане Ельцовой.— Оно лежит за семью замками... Самое ценное в нас — наши страсти, наши мечты... Жалок тот, кто отрекся от них!.. Из страха общественного мнения... из чувства долга перед близкими, из любви к детям и семье. Мы все топчем и уродуем наши души, вечно юные, вечно изменчивые, где звучат таинственные и зовущие голоса... Только эти голоса надо слушать... *Надо быть самим собой*... Если вы утром целовали меня, а вечером желание толкнет вас в объятия другого,— повинуйтесь вашему желанию» [79],— так учит Ян юную Маню. Кстати, он же сообщает девушке, что в «Санине» Арцыбашева видит «яркий протест против закабаления моральных условностей»: «здесь больше сказано в защиту личности, чем во всей западноевропейской литературе» [80].

Но если Ян, длинно и пространно объясняя Мане основы свободы личности и свободной любви, все же романтически бро-

[78] Там же, стр. 79.

[79] Там же, стр. 127—128.

[80] Там же, стр. 26.

сается на помощь тонущим рабочим детям и тонет сам, то уж Маня Ельцова и ее биография, рассказанная в шести толстых томах «Ключей счастья», являют собой пример действительно «сверхчеловеческого» избранничества, дают некий женский вариант Санина, правда мелодраматизированный, снабженный роковыми страстями, предопределениями и страданиями, которых брутальный герой Арцыбашева был начисто лишен.

Сверхъестественное сексуальное обаяние, гений танцовщицы, своенравная и исключительно тонкая натура — всем наделена Маня Ельцова. Есть у нее также и фатальная наследственность, семейная тайна — вследствие алкоголизма в старших поколениях мать Мани — сумасшедшая, а ее дети непреложно обречены на смерть. Семейный рок тяготеет над Ельцовыми, и жизнь героини идет под зловещим знаком. Осуществляя свое призвание и завет Яна «слушать... таинственные и зовущие» внутренние голоса, Маня Ельцова рано вступает на путь свободного волеизъявления сначала в связях с мужчинами, потом в искусстве: «я мечтаю изобразить в танце, в жестах и мимике, что пережила... Мою любовь к жизни... Мою любовь к любви...» [81] — говорит Маня.

Любвеобильная натура Мани Ельцовой тянется сначала к Яну — «рыцарю духа», но Ян умирает. Далее она (уже до самого конца шеститомного романа) мечется между двумя мужчинами: миллионером-сахарозаводчиком, бароном Штейнбахом, этим современным Монте-Кристо, владельцем дворцов, домов, гарсоньерок, имений с запущенными старинными парками и картинными галереями,— и бедным дворянином очень старинного рода Николенькой Нелидовым.

В описаниях штейнбаховского богатства Вербицкая щедро расстилает перед читателем версты пушистых ковров, меховых шкур, гобеленов, нагромождает просто горы антиквариата — мебели, оружия, севрского фарфора, раритетов. Еще Чуковский подметил, что писательница очень любит красивые, изысканные и непонятные слова: «инкрустация», «Лакрима Кристи», Марино Фальери. Когда же Штейнбах увозит Маню в Италию, на страницах книги сменяют одна другую перенасыщенные «сюиты» венецианских древностей, римских форумов, палаццо, мраморных лестниц, Д'Эсте, дожей, кардиналов в алом бархате на портретах в тускло мерцающих золотых рамах.

Столь же охотно, сколь сокровищницу европейской вековой культуры, потребляет беллетристка современные ей имена, названия, понятия и термины искусства на границе двух последних веков. И сама Маня интеллигентна, хорошо осведомлена в новейших художественных течениях, преимущественно в модных, свои любимые стихи Бодлера, Верлена и Альфреда де Мюссе читает в подлиннике, по-французски, рассуждает о Пане, Homo Sapiens'е, Оскаре Уайльде и Стриндберге. И Штейнбах тоже. У него в собственном доме на Пречистенке, куда никому нет доступа, на стенах в кабинете висят Шнейдер, Штук и Беклин. У дядюшки (это один из главных героев романа, добрый опустившийся дворянин-демократ) висят «чудные портреты Герцена и Гарибальди», из живописцев он предпочитает Беклина, а Маня у него любуется головками Cléo de Merode, Линой Кавальери и Захаретт... Из гравюр она больше всего ценит *Лесную тишь* Беклина и *Дачу на море*» [82].

«Какая смесь имен и лиц, племен, наречий, состояний!» — можно было бы перефразировать поэтическую строку. Однако за настойчивым вкрапливанием в текст красивых и преимущественно иностранных созвучий стоит не только авторское желание поразить читателя эрудицией и компетентностью в самоновейшей моде. Состав здесь более сложный, и применяется он не одной Вербицкой. Здесь видится нам еще один общий, типовой признак бульварной и окобульварной литературы, который по-разному в нюансах, но в одной и той же функции обнаруживается у наших писателей. Это *«экзотическое расцвечивание»* текста. Функция его — обновление языка бульвара, «осовременивание» с той же целью удовлетворить читателя, льстить ему, как бы видеть в нем человека «в курсе» сегодняшней духовной конъюнктуры, ни на шаг не отстающего от эпохи, которая становится все более бурной, сложной и стремительной.

Вербицкая в этом смысле — поистине королева новой стилистики, характерной именно для русской бульварной литературы начала века. Вслед за нею (что, конечно, опять-таки не означает плагиата или влияния, потому что явление общераспространенно) целый сонм бульварных авторов, успешно эксплуатирует и «бронзовые двери» готических замков, и «белые колоннады» Вечного города, и виллы Лазурного берега, и Маллармэ, и теософа Рудольфа Штейнера, и роковые влечения к лицам того же пола, и Габриэля Д'Аннунцио (например, романы Е. Нагродской, рассказы Г. Чулкова и пр.).

Вариантом «экзотического расцвечивания», а все эти Клео де Мерод, Беклины и Медичи употребляются в тексте чаще всего именно благодаря экзотичности самого звучания слов, является обращение к «местному колориту», порой к ориентальным моти-

[81] «Ключи счастья», ч. 3, стр. 131.

[82] «Ключи счастья», ч. 1, кн. 1, стр. 53.

вам, особенно — модным кавказским. Одно из «элитарных» увлечений начала века — Кавказом (вспомним брюсовские переводы армянской поэзии) в бульваре находит любопытное отражение. Кажется, что бульвар впервые открыл для себя, запоздало осознав присоединение Кавказа к Российской империи, упоительные экзотические новые земли и кладези красивых незнакомых звонких слов. В «Вечерах княжны Джавахи» Л. Чарской, книге, состоящей из рассказов старой грузинки-служанки Барбалэ в «обрамлении» сюжета о прелестной княжне Нине, на каждой странице внизу даются сноски, разъясняющие и переводящие слова чужого языка и предметы чужого обихода: «аул», «батоно», «кунак», «джайран», «джигит» — красиво и познавательно! То же самое можно наблюдать в рассказах кавказского цикла, принадлежащих перу А. В. Амфитеатрова — крупнейшего «адаптатора культуры», бульварного «просветителя» и «энциклопедиста», выступавшего и как романист, и как сценарист, и как публицист, кстати под красивыми звучными псевдонимами «Абадонна» и «Old Gentleman», популяризировавшего с особым вниманием к инцесту и утонченному разврату падение Римской империи в четырехтомном историческом сочинении о Нероне «Зверь из бездны». И у Амфитеатрова — писателя несколькими рангами выше, нежели Вербицкая, действительно обладавшего знаниями и определенной культурой,— в грузинских рассказах в каждой строчке словечки «местного колорита», а внизу сноски: «генацвали», «лоби», «аллаверды» и пр. Сопоставив один из грузинских рассказов этого беллетриста, пожалуй, наиплодовитейшего из всех его коллег, с любым другим рассказом, взятым из его же «итальянского цикла», легко убедиться в том, как одинаково действует разное «экзотическое расцвечивание». Маленькая грузинка, «роза гор», умирает от непонятной болезни (судя по симптомам — чахотки) — тут и алые лепестки, и увитые зеленью сакли, и снежные вершины вдали, и «лоби», и «генацвали», а сутью является случай, страшный случай, долженствующий поразить и вызвать слезу. Например: две сестры-англичанки, археологи, работают на раскопках римских катакомб; однажды они решают проникнуть в запретные, еще не освоенные коридоры и отправляются в путь, обвязавшись нитью, наподобие античного Тесея; нить перетирается, и сестры блуждают по страшному лабиринту, пока садовник, убирая листья в саду дальней пригородной виллы, не слышит из-под земли душераздирающий вопль и не видит под ржавой решеткой колодца двух седых трясущихся сумасшедших старух — такими за двое суток стали молоденькие англичанки-сестры. Тут и трогательные часовни ранних христиан, и археологические находки, и Виа Аппиа, и семь холмов, и желтый Тибр. А в основе все тот же случай, страшный случай, сюжет, рассчитанный на эмоцию ужаса и сентиментального сопереживания.

В своем глубоком анализе механизмов «легкой музыки» Т. В. Адорно отмечает интересное сходство в языке шлягера, джаза и других музыкальных «легких» форм. «Она (легкая музыка.— *Н. З.*), правда, не противится всяким «нувоте». Но она лишает их функции свободного развития, потому что пользуется ими как тембровыми кляксами, как украшением традиционного языка, хотя при этом готова использовать все вплоть до рискованных диссонансов в некоторых джазовых направлениях. Эти нововведения не только не имеют власти над ней, но даже не усвоены ею как следует... Даже сложное означает не самое себя, а является только орнаментом, украшением, за которым скрывается все та же прежняя суть... Будучи привязан к схеме, слушатель всякое отклонение тут же разрешает в привычные реакции, идущие по проторенным дорожкам» [83].

Адорно говорит в данном случае о «расцвечивании» музыкального языка как такового, об украшении традиционной музыкальной ткани, которые имели бы в литературном языке бульвара аналогии в виде новых стилистических приемов. Но до подобной стадии, свидетельствующей об известной предвинутости, русский бульвар не дошел. Ибо нельзя же считать «нововведениями» или влиянием Метерлинка, Гамсуна, Ибсена многозначительные отточия, рваные фразы, обильные заглавные буквы в словах «Любовь», «Вечность», «Тень» и др. «Тембровыми кляксами» для нашей прозы служат ультрасовременные манки-упоминания: «Айседора Дункан», «студия», «Беклин», «Лоренцо», «Нотр-Дам», «Сан-Марко» — это из «культурного слоя»; «джейраны», «Мцхеты», «Тинатины» — это для местного колорита.

И — увы! — «прудонизм», «анархизм», «социал-демократия», брошюра «Красное знамя», «с.-р.», «баррикада», «прокламация», «Бауман», «митинг» — для «прогрессивных идей».

Революционная ситуация 1905 г., Московское восстание, сами прогрессивные идеи служат в романе «Ключи счастья» только лишь большой «тембровой кляксой». Их функция совершенно аналогична, например, эпизодам пребывания Мани Ельцовой в Париже или в Венеции — для сюжета, штейнбаховскому богатству — для атмосферы, манкам-словам — для «экзотического расцвечивания» текста.

Что касается непосредственно сюжетных перипетий, то в судьбе героев нарастание революционного протеста имеет значение

[83] *Adorno Theodor W.* Einleitung in die Musiksoziologie, Zwölf theoretische Vorleisungen. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1962.

«фоновое». Революция 1905 г. зреет исподволь, пока Маня Ельцова, воспитанница частного интерната, проводит летние каникулы в Лисогорах, украинском имении родителей своей подруги Сони Горленко, пока она превращается из подростка в девушку, влюбляется в Яна, ходит на свидания с ним (платонического и разговорного характера) в парк барона Штейнбаха, любуется в кабинете Сониного дядюшки головками Клео де Мерод и т. п. После гибели Яна Маня тяжело заболевает от потрясения, ее перевозят в Москву, а тем временем свершается и заканчивается вооруженное восстание, после чего, покидая город, Маня на вокзале видит барона Штейнбаха — демонического красавца в ландо.

Итак, подготовка революции совпадает в романе с юностью героини и формированием ее души. Окружающие Маню персонажи и она сама служат для автора и олицетворениями тех или иных идейных, политических, партийных позиций — во всяком случае это названо, когда дело подходит к 1905 г.

Начинается с семьи Горленко — обедневших дворян, чье имущество заложено и находится в руках богача Штейнбаха. Горленко — типичные реакционеры, обыватели, конформисты, как сказали бы мы сегодня. Больше всего они боятся любых перемен, ненавидят «смутьянов» и эту свою жизненную философию противопоставляют в беседах за обеденным столом «левому» либерализму дядюшки (у которого-то в кабинете на стене Герцен и Гарибальди). Горленко-родители еще и антисемиты. «Еврейский вопрос», весьма остро стоявший тогда в России и в действительности и — особенно — в сознании российского обывателя, у Вербицкой непосредственно и прямо связан с вопросом революционной борьбы.

В уютный лисогорский дом доносится весть о том, что рядом в городе были расклеены прокламации и вслед за этим начались рабочие волнения, обыски, сходки, а потом и аресты. Арестованы авторы прокламаций и их распространители. Это брат и сестра, дети бедной уборщицы Зяма и Роза. Дерзкими поступками смутьянов возмущаются старшие Горленко, в то время как Соня и Маня — представители юного поколения — определяют свое отношение к событиям.

Соня — целиком за бунтарей. Дочь реакционеров становится страстной поборницей революции, она тяготеет к социал-демократам, и под подушкой у нее всегда лежит брошюра «Красное знамя».

Манина душа сложнее. Маня — «демократка», но в основном ее натура творческая, и все жизненные впечатления она как бы процеживает сквозь «эстетический фильтр». Она очень оригинальна, причудлива. Она — искательница и потому не может, подобно

Соне, сразу и бесповоротно выбрать нечто единое. Правда, вскоре она услышит проповедь Яна о «ключах счастья», которые лежат в душе (теле) человека, и это станет ее путеводной нитью в жизни. Сложно и ее отношение к героям дня — арестованным революционерам Зяме и Розе.

Отношение это двоится. Маня вспоминает противных, грязных, рыжих детей, которых она видела в прошлый приезд в Лисогоры, еще девочкой. Вспоминает их мать, противно кричавшую «Рожа» вместо «Роза», всплывает и другое воспоминание раннего детства: в дом Ельцовых (Манина мать еще была тогда светской красавицей) пришла тоже еврейка-уборщица. Она поцеловала Маню в щеку, и вне себя от отвращения девочка крикнула «Фу!»

И вдруг эти жалкие, сопливые дети превращаются в героев, мучеников, страдальцев, заточенных в мрачную тюрьму! Да еще Маня узнает, что под мещанским уменьшительным «Зяма» скрывается звучное и гордое имя «Измаил», а вскоре выясняется, что Измаил имеет тайные встречи с Яном. Зяма чуть ли не друг этого прекрасного и таинственного героя. Маня просто в смятении.

Лисогоры и огромный парк штейнбаховского имения становятся (как и столовая в доме Горленко) микрокосмом политических и партийных распрей. Роли таковы: Ян — как уже говорилось, социалист, пишет книгу с ницшеанским содержанием, мечтает создать коммуну-фаланстер. Барон Штейнбах (пока остающийся за кадром, ибо он в заграничном путешествии) — меценат, сочувствующий революционерам, укрывающий Яна и обещавший субсидировать ёго коммуну. Зяма — анархист бакунинского толка. Роза — марксистка. Соня — социал-демократка. Дядюшка — либерал. Медицинская сестра Лика (Мане очень не нравится ее неблагозвучная фамилия «Сыромятникова»), девушка из простого народа, дочь прачки, выбившаяся в люди благодаря своей личной одаренности и упорству,— эсерка. Маня — «истинная демократка» (что неоднократно повторено автором), но не примыкает ни к одной партии или течению.

Все это описано подробно, с весьма пространными диалогами, где герои обсуждают проблемы террора, равенства, права на бунт. Диалоги в том же стиле, что и весь роман: «О, как пылают злым огнем черные глаза Измаила!..», «Какое счастье умереть за других!.. За свободу!.. За равенство!..» и т. д.

При этом необходимо отметить, что партийная и политическая принадлежность героев (социал-демократка, эсерка, либерал) является *приложением* к основному, так сказать, существительному. Т. е.: Соня Горленко — «социал-демократка» лишь в этом узле перипетий романа, в целом же она подруга и конфидантка главной героини, преданно влюбленная во влюбленного в Маню

Штейнбаха, благородная и несчастная соперница. Дядюшка-либерал в главной своей роли — старый и потертый Дон Жуан, обретший на старости лет истинную любовь к «женщине из народа». «Демократка» Маня — жрица «Любви», избранная натура, личность помимо своей воли демоническая, и т. д. И, как уже говорилось, все разговоры и споры на идейные темы с концом I тома полностью исчезают, сменяясь описаниями гарун-аль-рашидовских чудес барона, европейских достопримечательностей и венецианских каналов, а также и равно оживленными спорами о «новом искусстве». Эпизод революционного восстания в Москве («О, это утро... Этот синий снег! О, эти чужие люди!.. И близость душ!..») и еще одна небольшая сцена, где Маня и Соня (они в то время уже курсистки) переносят по поручению Лики прокламации из одной квартиры в другую, причем довольно правдиво показано, что для Мани все это забавная игра,— на этом тема революции в романе «Ключи счастья» исчерпывается. Ибо она была лишь узором, орнаментом, «тембровым пятном», способом «экзотического расцвечивания».

Иное дело, когда человек свершает свой свободный выбор в любви, повинуясь «таинственным и зовущим» голосам собственной души, в которые, как мы помним, только и надлежит вслушиваться.

В Штейнбахе Маню привлекает «роковая красота», «эти трагически-сросшиеся, точно нарисованные брови, экзотическая матовая кожа», «дивные руки» и то, что «у него в глазах нет дна». «Теперь она (Маня.— *Н. З.*) видит его в профиль,— пишет Вербицкая.— Ничего в нем нет хищного, ничего типично еврейского... Какая чудная матовая кожа... Какие ноздри...» И вдруг: «Уши... Маленькие, красивые, но бледные... Мертвенно-бледные и прозрачные, как будто... О, какое отвращение!.. И синеватые веки... Она вздрагивает невольно... Ей вспоминаются веки и уши маленького Познанского... «Жид!» — громко говорит кто-то в душе Мани... Как она могла об этом забыть!..» [84]

Штейнбах — Мане: «Вы не любите евреев... Вы не можете их любить... Они неэстетичны...»

Маня — Штейнбаху: «Ради бога, не сердитесь!.. Но это правда... Я все время стараюсь забыть, что вы еврей... Вы так прекрасны!.. Так аристократичны...»

Тем не менее, Маня отдается Штейнбаху, любя его (без любви она никогда не принадлежала мужчине — это автор все время подчеркивает), в порыве страстного увлечения. Сказочное богатство барона, какого Маня и во сне не видала, конечно, смягчает недостаток его происхождения, но Маню не прельщает роскошь. Отдавшись во время очередной отлучки Штейнбаха Нелидову и страстно полюбив также и его, Маня говорит Соне, что если бы Штейнбах положил к ее ногам царство и пламенную любовь свою, а Нелидов обещал бы только нужду и унижения, она пошла бы за Нелидовым.

[84] «Ключи счастья», ч. 3, кн. 1, стр. 177.

В Нелидове, помимо его знатности и древнего дворянства, Мане нравится «бархатное ушко», заразительный детский смех (у Штейнбаха смех «недобрый, едкий», а «зубы такие мелкие и острые, как у хищника»), очень большое душевное здоровье. Чувство Мани к Нелидову — скорее нежное, материнское: «Николенька, деточка моя...», «Деточка моя дорогая»,— так обращается она к возлюбленному и наяву и в мечтах.

Надо заметить, что в характеристике Николая Юрьевича Нелидова, данной Вербицкой, сказывается еще один типовой признак живописания характера, свойственный бульварной литературе вообще и часто проявляющийся у разных авторов. Неакадемически его можно определить так — «концы с концами не сходятся». Речь идет, однако, не о простой неумелости и невладении ремеслом, но об их специфически бульварной разновидности. Берутся какие-нибудь отдельные черточки, разрозненные точки предполагаемого портрета без самой элементарной логической между ними связи. Существуя совершенно раздельно, они настойчиво и назойливо повторяются, прожимаются, ставятся вновь и вновь, подобно постоянному эпитету, сопутствующему персонажу. Так и в «портрете» Нелидова. Овладел он Маней «жадно, хищно, как дикарь», «примитивно лаская», а запал ей в душу как «деточка моя дорогая». Он — дворянин, аристократ, но ведет себя как расчетливый, рационалистичный буржуа, без конца заявляя, что ему нужна «жена — товарищ», «верный друг», но одновременно всеми способами наводя справки, какой именно болезнью больна Ельцова-мать. Ему нужен не просто верный друг, но здоровый верный друг для здорового потомства. Разглагольствует Нелидов на эти темы жестко, четко, рассматривая деторождение почти как селекцию. А в его оперативной и хитроумной слежке за Маней, в умении раздобыть интимные семейные тайны и сведения весьма мало как детскости, так и аристократизма (Штейнбах тоже следит за Маней и наводит справки о психической болезни ее матери — но ему, герою демоническому и недворянского рода, так и положено).

Из-за проклятой и роковой своей психической наследственности, которая дает писательнице широкое поле для описания сначала припадков матери, потом — истерик, обмороков и шоков дочери, Маня Ельцова не может сочетаться законным браком с

Николенькой, хотя рожает (сначала сомневаясь, кто же из двоих отец девочки) от него дочь Ниночку, смело пренебрегая церковным браком и любя сразу двоих. После долгих вышеописанных колебаний Маня вынуждена убедиться, что Нелидову она не пара, зато Штейнбаху — увы! — ровня, во всяком случае в силу дурного генетического кода. «Я — потомок вырождающейся семьи... Я последний в своем роде... Мы — евреи — быстро вырождаемся»,— сообщает Мане Штейнбах. И каждый раз, как она уходит к Нелидову, повторяет: «Я еврей. Я терпелив. Я умею ждать»,— и пишет на прибрежном песке: «Маня будет моей». В романе есть также два страшных символа рока, тяготеющего над героями. Это призрак седой, страшной, воющей, как зверь, старухи, появляющейся в окне деревянного дома на московской окраине (мать Мани), и одетого в черное седого высокого библейского старика в ермолке, который бродит по парку. Это — дядя барона, сошедший с ума во время еврейского погрома в Одессе.

В конце концов Нелидов, не перенеся разлуки с Маней, умирает у той самой скамейки, где встречались они с нею близ могилы Яна. Маня бежит туда же и тоже падает мертвой, оставив Штейнбаху письмо с просьбой похоронить ее рядом с Яном, а Штейнбах сходит с ума, то ли исчезает, словом, на месте барона в кабинете оказывается безумный старик, который точно так же, как дядя, кричит «Сара!..» Финал.

Многотомное наследие А. А. Вербицкой, где роман «Ключи счастья» занимает центральное место, неопровержимо доказывает, что никакие «прогрессивные идеи», симпатии, убеждения в симбиозе с бульварной коммерцией и работой «на потребу» оставаться таковыми не могут. Включенные в коммерческую систему литературной поделки, приобретая функцию «орнамента», «расцвечивания», «тембровой кляксы», они немедленно девальвируются и — более того — оборачиваются своей противоположностью.

Исходный порок здесь, на наш взгляд, лежит опять-таки в нравственной сфере, в нравственных качествах *автора* — подчеркиваем, автора, что должно означать — художника, творца. Личная, человеческая, гражданская позиция автора в жизни, в реальной общественной борьбе не тождественна, или не обязательно тождественна, его собственно авторской позиции. Можно представить себе и несовпадение. Можно поверить, в частности, что госпожа Анастасия Вербицкая искренним образом сочувствовала революции, а не поддавалась веянию «революционной моды», от души помогала социал-демократам, а не меценатствовала от избытка средств, создавая себе «левую» репутацию в общественных кругах. Но писательница А. Вербицкая здесь ни при чем. Писательница Вербицкая разменивала революционные идеи, когда бралась за

перо. Она профанировала дело, которому в жизни сочувствовала, дискредитировала героев, которыми в жизни, вполне возможно, и восхищалась. Следовательно, как литератор она совершала поступки безнравственные, греховные, выражаясь старинным языком. Нравственным в ее случае было бы вообще не писать. Или на худой конец четко отделить революцию и прогресс от Ваночек, Манечек, Сонечек, оставив им поприще «свободы чувства». Интересно, что в течение века некрасовское крылатое:

Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан,

— получило в руках литературной бездарности и коммерции некое оправдание «плохой поэзии» — «хорошей гражданственностью», что невозможно и чего уж никак не имел в виду великий русский поэт, автор «Рыцаря на час» и «Несжатой полосы». В действительности же некрасовские строчки значат то, что поэтом быть не обязательно, особенно если человек быть поэтом не может.



Л. А. Чарская. Последние оттиски «рождественских сказок»

Лидия Чарская — кому из сегодняшних советских детей и юношей известно это имя? По опросу, проведенному нами, последними читали Чарскую те, чье отрочество пришлось на 20-е годы, слышали о ней те, кто росли в 30-е годы. Далее ее имя теряется в забвении. А ведь ее популярность была огромна. Доверчивые читатели ставили Чарскую рядом с Пушкиным и Гоголем (!), само количество ее изданий и переизданий говорит за себя. В одном «Товариществе М. О. Вольфа» «Записки институтки» вышли в течение 10-х годов тремя изданиями, «Княжна Джаваха» также тремя, «Люда Влассовская», «За что?», «Газават», «Большой Джон» двумя и более не протяжении пяти лет.

По профессии актриса Александринской сцены на амплуа комических старух, Л. А. Чарская, как и все авторы ее типа, отличалась также большой литературной плодовитостью. За свою долгую и спокойную жизнь (она умерла в Ленинграде в 1929 г.) она написала больше 20 больших романов и повестей и бессчетное количество рассказов. Специализацией ее была юношеская и детская проза или — точнее — проза для девочек и девушек, литература «дамская». Но читали Чарскую не только особы женского пола. Немало экранизировали ее и кинематографисты.

С точки зрения стиля, Чарская очень похожа на Вербицкую, чуть посуше в описаниях (меньше отточий и восклицательных знаков). Образчики: «Свежие, теплые губы сестры Анны внезапно прильнули к моим губам» (автобиографическая повесть «За что?»). «Ратманин поднял на товарища свои красивые черные глаза. В них отразилась вся стойкая, непоколебимая натура юноши» (повесть «Проданный талант»). «Фигура женщины так и бросалась в глаза, как живая, правдивой точностью. Целая поэма материнской любви и материнских страданий смотрела с этого мастерски исполненного личика» (речь идет о картине.— Там же). «В серых стенах института не ужилась ... Нина, зачахла черная роза Грузии, тоскуя по родному краю...» («Вечера княжны Джавахи») и т. д.

С точки зрения атмосферы и колорита, большинство произведений Чарской как бы укладываются в ту часть «Ключей счастья», действие которой происходит в интернате для благородных девиц. Те же взвинченные и истерические страсти, противоестественные лобзанья, взаимообожания, влюбленности, ревность, ссоры, примирения и снова лобзанья. Фантазия Вербицкой несравненно «богаче», хотя и Чарская не ограничивается бытом института и пансиона, а стремится также к «широкому охвату», современной ей России. Рядом с повестями и романами о девицах из среднебуржуазной, дворянской, военной, столично-интеллигентской среды немало написала беллетристка и о крестьянской жизни — например, повесть «Лишний рот», где язык стилизован под деревенский.

Однако всякий раз, о чем бы ни толковала писательница — о художнике, приехавшем в Петербург из провинциальной глуши, о прелестной танцовщице-босоножке Нинон, о крестьянском мальчике-сиротке или генеральской дочке-институтке,— судьбы ее героев удивительно сходны. Любопытно, что даже автобиографическая повесть, где автор пишет собственное детство и юность, всеми зигзагами судьбы героини напоминает вымышленные и очень романтические истории вымышленных персонажей: Люды Влассовской, Муры Раевской, Алеши Ратманова, сиротки Васюшки и пр.

Читая Чарскую подряд, легко замечаешь также, что повторность свойственна не только отдельным образам, ситуациям, стилистике, но сказывается в чем-то более крупном, объемном — в неких блоках. Литературное строительство Чарской — «крупноблочное» строительство. Романы, повести складываются из блоков, уложенных в конструкцию всегда единую, с минимальными вариациями.

Мурочка Раевская, дочь генерала, и Дуся Кириллова, генеральская воспитанница (простая девушка), приезжают в пансион,

обменявшись именами. Все считают первую плебейкой, травят, а перед второй пресмыкаются. Обман раскрывает приехавший генерал. Злые воспитательницы посрамлены, а все добрые люди счастливы («Генеральская дочь»).

Лидочка ненавидит свою мачеху Нелли, считает ее злой и строгой. Лидочка заражается чумой и смертельно заболевает. Нелли выхаживает ее «инкогнито», под видом медицинской сестры, рискуя собственной жизнью. Святой обман раскрывается, и все счастливы («За что?»)

Сиротка Васюшка — приемыш бедного священника — терпит постоянные обиды от родных его детей: «лишний рот». Священник теряет кошелек со сбережениями, Васюшка его находит, спасая семью от бедности, а когда сын священника заболевает оспой, выхаживает мальчика, заражается сам, умирает, но дети раскаиваются и ходят на могилку к «ангелу Васе» («Лишний рот»).

Талантливый художник Алеша работает подмастерьем у грубого и злого, бездарного мазилы Марина, создав ему блистательную славу и прозябая в бедности и безвестности. Обман раскрывает богатый князь, заказавший Марину портрет своей умершей дочери, приглашает Алешу, его бедную мать и невесту Нюру к себе в имение. Все счастливы, злой Марин посрамлен («Проданный талант»).

Легко распознать ближайший исток этой конструкции. Он в рождественской сказке, открытке, чувствительном стишке к Рождеству. Дальний-дальний же исток — евангельское чудо. Расстояние между ними такое же, как между евангельскими притчами и лозунгом «православия, самодержавия и народности», который тщательно соблюдала писательница Чарская. В отличие от Арцыбашева, Вербицкой и других бульварных авторов, работавших на «взрывном», «антимещанском», «разрушительном» механизме, штамп Чарской — охранительный, прославляющий устои. Демократизм писательницы распространяется «от сих до сих», в пределах «социального равенства» институток на время воспитания, пока они одеты в форменные платьица. Любовь ее, мнящая себя христианской любовью, падает выборочно на тех, кого надобно любить по закону империи и «обожаемого монарха». Умиляясь сказкам «верной, преданной служанки, грузинки Барбалэ», писательница в каждой сказочке рассказывает ужасы про горцев — и коварны, и хитры, и кровожадны, и даже каннибалы они («не люблю осетин!», «берегись осетин», «беги от осетина, как увидишь»,— все приговаривает добрая старая Барбалэ). А в исторической повести «Газават» ручьи крови, пролитые бесстрашным русским воинством, вызывают ручьи умиленных патриотических слез чувствительного и любвеобильного автора. Чистый источник добра,

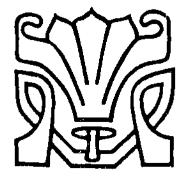
из которого будто бы черпает свои сюжеты Чарская, замутнен и отравлен.

Так бульварная литература, как огненная печь, поглощала все: культуру, прогресс, революцию, «философию жизни», Христовы заповеди, Достоевского, Айседору Дункан, голод в Нижегородской губернии,— соединяя крайности, сливая «защиту основ» с «бунтом», превращая богоборца — в Санина и евангельского целителя — в доброго князя с кошельком, полным золотых монет.

В этой бескрайней библиотеке для потребителя, как это ни парадоксально на наш сегодняшний глаз, самое непосредственное и чистое впечатление производит «Нат Пинкертон, король сыщиков», разгадывающий страшную тайну «стального жала», не претендующий ни на что, кроме того, что он есть, немножко безграмотный, но по крайней мере не посягающий «адаптировать» не поддающееся адаптации.

Впрочем, этот парадокс «Ната Пинкертона» не так уж и парадоксален. Изучая массовую латературу начала XX века, убеждаешься, что наиболее тяжелое впечатление эстетической пошлости и нравственной нечистоплотности производит как раз та «середина» общелитературной шкалы, где располагается умелая профессиональная коммерческая поделка и подделка под «проблемную» литературу, под художественный «авангард». Низлежащие же шкалы и слои ближе подходят к фольклору, к устному народному творчеству — вечному хранителю поэзии. На близость низовой массовой письменной литературы к фольклору в общей системе художественных текстов эпохи уже обратили внимание исследователи [85].

[85] См. статью Ю. Лотмана «О содержании и структуре понятия «художественная литература» в сб. «Проблемы поэтики и истории литературы», Саранск, 1973.



Анализ типовых сюжетов русского кинематографа 10-х годов

Методы изучения

Те же системы адаптации, что и в литературе бульвара, приспосабливающей к своим требованиям литературу высокую, действуют при переводе литературы на язык кинематографа. Конечно, здесь существует качественный скачок, обусловленный самим фактом возникновения нового — экранного — изображения. И все же движение едино, оно продолжается при переходе литературного материала на экран. Чужой этот материал проходит определенную обработку и приноравливается к некоему чрезвычайно быстро складывающемуся кинематографическому эталону — «кинопьесе», или «ленте», как говорили тогда, «фильме», как стали говорить в 20-е годы.

Этот кинематографический эталон — фильм — не однороден в своей основе. Новый способ запечатления реальности — кинокамерой, в движущемся изображении на кинопленке — сочетается с далеко не новыми способами повествования, заимствованными у прозы и у театральной драмы. С тех пор как утверждается тип «игрового» фильма, кинематограф в этом смысле становится формой беллетристики, представленной зрительно. Литературные корни

здесь глубоки и крепки. В фильме сосуществуют два слоя, два пласта — собственно кинематографический, «натурный», возникающий благодаря фиксации реальности киноаппаратом, и пласт конструктивный, организующий, драматургический (литературный). В раннее время кино именно он есть главенствующий, определяющий. Собственно кинематографический, так поразивший первых зрителей в «синематограф-люмиэре», по мере утверждения фильма-эталона, т. е. «беллетристического», игрового фильма, перестает осмысливаться, осознаваться. Он проникает в драматургическую конструкцию лишь некими кусками породы, жилами, как бы «контрабандой», которую несет, сам того не ведая, кинематографический аппарат. Об этом речь пойдет в следующем разделе. Сейчас же нам необходимо постараться выявить прежде всего именно драматургический эталон, к которому приноравливается разнообразный материал. Мы будем искать этот эталон в строении фильма 10-х годов, его традиционно литературном, конструктивном пласте.

Нашим предметом изучения должен стать кинорепертуар 10-х годов — более двух тысяч художественных фильмов русского производства. Гигантское количество ввозных заграничных фильмов мы сразу же исключим из поля зрения по причине необозримости и чрезмерного множества проблем, которые неизбежно возникли бы при их включении,— проблем, выходящих за круг настоящей работы (хотя сопоставление русского и иностранного кинорепертуара 10-х годов само по себе необычайно интересно и плодотворно в самых разнообразных отношениях). Нам придется сделать и другие существенные ограничения материала.

Фильмы эти в своем подавляющем большинстве никем не описаны. Нам придется миновать первоначальную стадию эмпирического описания, обычно предшествующую любым попыткам классификации и обобщения. Наш материал в силу своей эстетической примитивности, может быть, и не заслуживает специального описания, которое должно остаться рабочим, лабораторным этапом изучения. Однако классификация тоже отсутствует. Вернее, некоторые существующие намеки на классификацию слишком неточны.

Таковы все попытки классификации по жанрам кинокартин. Жанровые определения в пору их выпуска были крайне произвольны. «Драма», «драматическая поэма», «киноповесть», «трагедия», «кинороман» — за этими словами нет никакого реального содержания, так как названные ими ленты совершенно не отличимы друг от друга никакими признаками, даже столь элементарными, как метраж. Картины однотипные, наоборот, часто назывались по-разному. Так, например, серийный детектив «Разбойник

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ЭЛЕКТРО-ТЕАТРЪ
На Арбатской площади
Телефоны: № 2-99 85 и 1 67-95
Программа съ 18/31 по 15/28 Мая
„Сказка любви дорогой".
Драма въ 5-ти частяхъ (МОЛЧИ, ГРУСТЬ! МОЛЧИ!) (2-я серія)
дѣйствующія лица
В. В. Холодная, В. А. Полонскій, В. В. Максимовъ, П. И. Чардынинъ, К. П. Хохловъ, О. И. Руничъ, И. Н. Худолеевъ и др.
НАЧАЛО СЕАНСОВЪ.
Въ будни: I-го въ 7 час. веч., II-го въ 8 час. 20 м. веч., III-го въ 9 час. 40 м. веч.
Въ праздники: I-го въ 5 час. 30 мин. веч., II-го въ 6 час. 50 мин. веч., III-го въ 8 час. 10 мин. веч., IV-го въ 9 час. 30 мин. веч.

Афиша фильма «Сказка любви дорогой».

Васька Чуркин» поименован «русской былью», совершенно аналогичная серийная «Сонька Золотая Ручка» — «драмой», а серийный «Сашка-семинарист» — «уголовной драмой». Только определениям «комедия», «фарс» и «киносказка», пожалуй, можно верить из сохранившихся с поры производства ранних фильмов.

К сожалению, мало дают и позднейшие жанровые обозначения, содержащиеся в фильмографическом описании Вен. Вишневского «Художественные фильмы дореволюционной России». Эта фильмография, представляющая собой бесценный труд, где собраны и перечислены две тысячи картин, в большинстве своем утраченных, где установлены (в подавляющем количестве названий — точно) имена сценаристов, режиссеров и главных исполнителей,— по части определений и оценок, увы, в высшей степени субъективна и хаотична. В маленьких, двух-трехстрочных аннотациях, сопровождающих фильмографические данные, нет четкого принципа. Иногда это указание на литературный оригинал («экранизация одноименного романа Ф. М. Достоевского»), иногда — указание на жанр («интересная психологическая кинопьеса — попытка сочетать реализм психологической драмы с парадоксальностью фабулы романтической новеллы»), иногда — критическая

характеристика («едва ли не самый невероятный по своему цинизму фильм на сюжет одноименного порнографического романа») и т. д. Можно с уверенностью сказать, что «невероятный по своему цинизму фильм» (речь идет о «Любовных похождениях г-жи В.».— *Н. З.*) решительно ничем не превосходит как по цинизму, так и по другим своим качествам любую иную картину, охарактеризованную автором фильмографии «интересно задуманной драмой», «пошловатой бульварной драмой», «нелепой драмой» и т. п. Таким образом, будучи твердым подспорьем исследователю в собственно фильмографической своей части, справочник «Художественные фильмы дореволюционной России» как опыт классификации и описания недостаточен (кстати, автор на то никак и не претендовал).

Попытка классификации материала сделана в статье Э. Арнольди «Жанры раннего кинематографа» [1], где даны рубрики согласно некоторым традиционным литературным и театральным жанрам XIX в.: мелодрама, авантюрный жанр, комедийный жанр, а также самые краткие и самые общие характеристики каждого из них. Если согласиться с первым определением — «мелодрама» и применить это классическое и историческое обозначение к огромному пласту ранних кинокартин (что возможно, хотя и спорно), рубрики Э. Арнольди приемлемы, хотя и чересчур емки. В настоящей главе мы воспользуемся ими для ограничения материала. Мы сознательно исключим из поля зрения комедию, которая является специальной проблемой. Откажемся по ряду соображений и от анализа «авантюрного жанра», т. е. детектива, или сыскного фильма,— прежде всего потому, что кинематографический детектив целесообразнее рассматривать в связи с его литературным источником — детективным романом, серией, новеллой, изучение которых достаточно продвинуто в литературоведении. На страницах этой главы мы не затрагиваем и вопрос об экранизации произведений классики, в общей форме рассмотренный в одной из предыдущих глав.

Итак, нашим материалом после всех перечисленных ограничений явится огромный фонд картин, объединенных под рубрикой «мелодрама» или — что гораздо более распространено, стало почти общеупотребимым термином — «психологическая драма» (см. Б. Лихачев, Н. Иезуитов, С. Гинзбург и др.), т. е. в процентном отношении наибольшая часть дореволюционной продукции (около 1000 фильмов).

Заранее откажемся от задачи дальнейшей жанровой дифференцации, от всякой полемики в этой области. Уровень жанра еще слишком высок и сложен для изучения нашего материала. Но и прибегнув к более дробным и самодовлеющим драматургическим элементам, мы можем убедиться, что изучение материала на уровне *сюжета* также невозможно, пока не найдены еще более конкретные, первичные «молекулы», «атомы», «первоэлементы», из которых далее формируется сюжет.

[1] См. «Вопросы киноискусства», вып. 6. М., Изд. АН СССР, 1962, стр. 225—250.

Каждый, кому довелось соприкоснуться с кинематографической продукцией того времени, очень скоро обращает внимание на те же явления повторности, что были нами отмечены в литературе бульвара, но еще гораздо более четкие, складывающиеся в закономерность. Несмотря на весьма развитое, если не изощренное, ремесленное владение сюжетосложением, которым обладают сценаристы той поры, сюжеты в целом, отдельные ситуации, перипетии, драматургические ходы систематически повторяются. Повторяются завязки драм. Бесконечно варьируется схема расстановки персонажей. Повторяются сами персонажи, хотя они носят разные (правда, тоже похожие) фамилии и принадлежат к разным общественным слоям и группам. Правда, замечается особое пристрастие кинематографа к «верхам» и обладателям красивых вольных артистических профессий, к изображению «красивой жизни» богемы. Но социальная панорама русского общества, с точки зрения формальной, весьма широка на экране. Некоторые излюбленные типы фигурируют в фильмах столь часто, что своею устойчивостью уже приближаются к постоянным маскам. Особенно же велика повторность драматургических элементов, элементов сюжета.

Кинематографические критики гневно ополчались в статьях на отсутствие новизны, шаблон, подгонку жизни и человеческих чувств под готовые и известные ситуации, зачастую лишенные даже всякого смысла, не говоря уж о психологической убедительности (в этом отношении статьи шестидесятилетней давности ничем не уступают сегодняшним критическим эссе и фельетонам на темы штампов, серости, стандартов в искусстве, что служит доказательством весьма малой эффективности фельетонной борьбы).

В кинематографической прессе 10-х годов порой высказывались, правда еще чисто интуитивно, тонкие догадки по поводу того, что за иллюзорным разнообразием картин скрываются некие схемы, приравнивающие друг к другу самые несходные лица и ситуации, обстоятельства. Так, например, в статье «Бульварные трагедии» было сказано: «Убийцы и убитые занимают разное общественное положение, в одном случае — великосветская среда, в другом — купеческая; в какой-то пьесе представлен воровской притон, в какой-то — герой скрывается от правосудия, приняв вид рабочего. Но не все ли это равно, если суть дела

одна. Г. Мичурин любит г-жу Чернову и в той и другой пьесе. В обоих случаях он убивает соперника. Совершенно безразлично, что в одном случае он злодей, а в другом — благородный герой, что в одной картине он остается жить, а в другой умирает. Г-жа Чернова свободно могла любить апаша, а г. Мичурин пылать преступной страстью к букету роз» [2].

Как мы убедимся, это высказывание, особенно во второй его части, замечательно точно. Благодаря неким закономерностям, существующим в произведениях, о которых идет речь, страсть к орхидеям, испытываемая изящным художником, и любовь сторожа к бутылке горькой, соперничество матери и дочери — в одной кинопьесе и соревнование двух архитекторов — бывших соучеников — в другой, поступление юной девушки в драматическую студию и эвакуация еще одной девушки из лифляндского города, занятого немцами, и т. д.— могут выступать в абсолютно одинаковой функции.

Повторяемость многих элементов в ранних кинокартинах (и в первую очередь сюжетных мотивов, как определенная внутренняя закономерность тогдашнего кинематографа) была сформулирована С. С. Гинзбургом: «Количество сюжетных мотивов, комбинации которых определяли действие кинокартин, было весьма ограниченно. Можно без труда составить каталог кинематографических сюжетов, воспользовавшись той методикой, которую применяют фольклористы в своих каталогах сказочных сюжетов. Не объясняется ли это тем, что кинематограф в годы первой мировой войны принял на себя функции городского мещанского фольклора?» [3]

Воспользуемся же советом исследователя, попытается как-то систематизировать громадный материал и постараемся найти устойчивые величины, безусловно имеющиеся в видимом многообразии, пестроте, хаосе, в бесконечно варьирующемся множестве кинематографических сюжетов [4].

Проблема сюжета и само определение сюжета принадлежат до сих пор к весьма запутанным и смутным как в теории литературы, так и в искусствознании. Еще в начале века А. Н. Веселовский называл первоочередной задачей сюжетологии отграничение сюжета как определенной целостности от составных частей сюжета, которыми он считал мотивы. Отличить мотивы от сюжетов, представляющих собой комплексы мотивов, по мнению А. Н. Веселовского, необходимо потому, что «*сюжеты* — это сложные схемы, в образности которых *обобщались* известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности. С обобщением соединена уже и *оценка действия*, положительная или отрицательная» [5]. А. Н. Веселовский считает мотив исторически первичным: в художественном мышлении человечества происходила сначала схематизация мотивов, а уже потом — сюжетов. Мотив по Веселовскому — простейшая, неразложимая повествовательная единица; признак мотива — его образный одночленный схематизм.

Учение Веселовского о мотивах и сюжетах родилось в его изучении сказки и мифа. И хотя оно было лишь намечено в общих принципах, но широко не разработано, дальнейшие исследователи шли по пути, предсказанному Веселовским [6], отыскивая все более точные первоэлементы, «монады», неразложимые элементы сложных художественных структур, переходя далее к анализу способов их сочетания, их взаимоотношения с целым, к описанию самого целого, основанному на точном знании составных элементов и связей между ними (таковы «функции действующих лиц» сказки В. Я. Проппа, «мифемы» К. Леви-Стросса, «функции» К. Бремона и другие первоэлементы, взятые за исходное в современных структурно-типологических исследованиях).

Выбирая принцип изучения нашего материала, мы убеждаемся, что и уровень сюжета — высокий уровень, предполагающий наличие синтеза, требует некоей предшествующей аналитической стадии. Не только потому, что необходимость ее подтверждена самим движением и направлением исследований в смежных областях науки, накопивших неизмеримо больший опыт, чем киноведение. Но и чисто практически. При первом же знакомстве с сюжетами наших картин убеждаешься, что при всей повторяемости этих сюжетов, при всей их, казалось бы, примитивности, сюжет сам по себе не может считаться монадой, первоэлементом какой-то более сложной

[2] «Пегас», 1916, № 5, стр. 79.

[3] *С. Гинзбург*. Кинематография дореволюционной России. М., 1963, стр. 229.

[4] Интересно сопоставить эту гипотезу С. С. Гинзбурга с высказываниями К. И. Чуковского о «кинематографе как эпосе города».

[5] «Историческая поэтика». Л., 1940, стр. 495.

[6] Позднейшие исследователи доказали, что «мотив» Веселовского также разложим, не являясь одночленным и конечным. Так, например, мотив «злая старуха не любит красавицу — и задает ей опасную задачу» (цит. соч., стр. 496) разлагается минимум на два мотива. В. Я. Пропп показывает, что и такой простейший мотив, как «змей похищает дочь царя», может быть разложен на четыре элемента, и змей может быть заменен Кощеем, вихрем, чертом, колдуном, дочь царя — сестрой, женой, невестой, похищение — вампиризмом и т. д. «Функции» Проппа представляют собой по сути дела уточненные и обобщенные «мотивы» Веселовского. См. *В. Я. Пропп*. Морфология сказки. «Один из членов семьи отлучается из дома» — «*отлучка*», стр. 36. «Вредители наносят одному из членов семьи вред или ущерб» — «*вредительство*»», стр. 40 и т. д.

структуры — скажем, фильма в целом, жанра. Начнем с того, что сюжету или группе сходных сюжетов невозможно дать точное и исчерпывающее название. Например, «Вознагражденная преданность» или «Наказание за измену», или еще проще — «Разоблаченный подлог», «Убийство из ревности» — вовсе не исчерпывают содержания кинопьесы и лишь объединяют множество самых разных историй и разных сюжетных схем. Сюжеты кинематографа 10-х годов представляют собой именно комплексы более частных элементов, причем достаточно сложные комплексы, где существуют специфические способы сцепления этих элементов. Пока назовем лишь один из них, прямо бросающийся в глаза: внутренняя серийность. В себе самом фильм содержит не один завершенный сюжет, а два, три, порой даже больше, соединяющиеся друг с другом как «продолжение». Это — частный случай, но уже он наводит на мысль о необходимой дифференциации элементов внутри сюжетосложения кинокартины.

Кроме того, столь же прямо бросаются в глаза постоянно повторяющиеся комбинации каких-то элементов, содержащие в себе не сюжет в целом, но как бы «блок сюжета» — особенно видна повторность начальных ситуаций, завязок. При этом дальнейший ход и развязка могут иметь множество различных вариантов. Так или иначе — приходится думать о членении сюжета.

Попытка найти устойчивые, неизменные величины или — «инварианты» — драмы делались уже давно. Таков, например, широко известный опыт французского литературоведа и эссеиста Жоржа Польти, автора книги «Тридцать шесть драматических ситуаций», впервые изданной в 1910 г. Отталкиваясь от давней горькой шутки Карло Гоцци, утверждавшего, что существует всего лишь 36 трагических ситуаций (в чем с Гоцци соглашались также Шиллер и Гете), Польти обследовал 1200 драматических произведений, 8000 персонажей, охватив мировую драму от Эсхила до Лабиша и от средневекового миракля до Бальзака и Мюссе. «36 ситуаций, 36 эмоций — и ни одной больше!» [7]— таков вывод, сделанный Польти. Перечисляя свои 36 ситуаций, автор приводит множество самых разнообразных примеров, где индусские анонимы соседствуют с трагедиями Шекспира, проза XIX в.— с оперой. Ситуации следующие: мольба; спасение; месть, преследующая преступление; месть близкого человека за другого близкого или близких; преследуемый; внезапное бедствие; жертва (людей, обстоятельств, несчастья); бунт; дерзкая попытка; похищение; загадка;

[7] *Georges Polti.* Les Trente six Situations dramatiques. Paris, 1912. Ed 2-me, p. 4. 36 ситуаций Польти перечислены и прокомментированы в кн.: *В. К. Туркин.* Драматургия кино. М., Госкиноиздат, 1938, стр. 85 94.

ОТДѢЛЕНІЯ ПО ПРОДАЖѢ и ПРОКАТУ КАРТИНЪ

ЖЕНЩИНА, КОТОРАЯ ИЗОБРѢЛА ЛЮБОВЬ.

Драма въ 2 серіяхъ и 10 частяхъ

По роману Гвидо да Верона

Въ главныхъ роляхъ: В. В. Холодная, Е. К. Леонтовичъ, В. В. Максимовъ, О. И. Руничъ, И. Н. Худолеевъ и В. И. Степановъ.

РУБИНОВАЯ САЛАМАНДРА

Афиша фильма «Женщина, которая изобрела любовь»

достижение цели; ненависть к близким; соперничество близких; адюльтер; адюльтер, приводящий к убийству; безумие; роковая неосторожность; невольное преступление в любви; невольное убийство близких; самопожертвование во имя идеала; самопожертвование ради страсти; самопожертвование во имя близких; соперничество неравных; адюльтер; преступление в любви; узнавание бесчестия близкого; препятствия в любви; любовь к врагу; честолюбие или властолюбие; богоборчество; ревность; зависть; судебная ошибка; угрызения совести; потерянный и найденный; потеря близких.

Польти обосновывает столь малое количество ситуаций в драме ограниченностью человеческих эмоций в самой жизни, называя то же число — 36. Все многообразие и богатство мировой драмы, согласно Польти, связано не с ситуациями как таковыми, а со способами их комбинаций. Существует три основных вида: «1 — ситуации естественно и логически развиваются одна из другой; 2 — они составляют дилемму, на которую наталкивается растерянный герой; 3 — каждая ситуация играет собственную роль или принадлежит к определенной группе» [8].

[8] Ibidem, p. 198—199.

При некотором остроумии каталога Польти, освященного авторитетом его вдохновителей — Гоцци, Шиллера и Гете, гигантская работа, проделанная автором «Тридцати шести драматических ситуаций», мало дала науке, хотя и послужила толчком для полемики и дальнейших опытов. Главная беда инварианта Польти — драматической ситуации, как он ее понимает и формулирует,— в чрезмерной обобщенности, в такой абстракции, которая растворяет всякое своеобразие художественных, а также и смысл жизненных явлений. Объединение под одной рубрикой «дерзкая попытка»: похищение огня Прометеем (у Эсхила), рискованные предприятия в романах Жюля Верна и вообще приключенских сюжетах и рискованные действия, предпринимаемые ради любовного успеха,— делает саму «ситуацию» совершенно расплывчатой[9]. Точно так же лишается конкретного содержания и любая другая ситуация. Если продолжить логику Польти, можно еще и еще укрупнять «ситуации», сведя их, например, к четырем: счастье, несчастье, успех, неудача или в конечном счете к двум — жизнь и смерть.

Не случайно позднейшие исследования в области сюжетологии чаще оперируют конкретными малыми величинами, элементами того или иного художественного «микрокосма», имеющего свои собственные внутренние законы, только лишь ему присущие. По-видимому, не без полемической остроты в адрес книги Польти большой труд по структурному анализу драмы Э. Сурио назван «Двести тысяч драматических ситуаций»[10]. Рассматривая 210141 пример ситуаций, представляющихся автору «первоячейками конфликтов», Сурио считает, что «ситуации» Польти вообще никак не являются драматическими ситуациями, но «действиями, приключениями, более точно — образами событий (genres d'événements)»[11].

[9] Это справедливо замечено В. К. Туркиным в его книге «Драматургия кино», стр. 84.

[10] *E. Sourieu.* Les deux cent mille situations dramatiques. Paris, 1950. Сурио считает саму классификацию Польти неточной, изобилующей ошибками: «Почему *адюльтер* и *адюльтер, приводящий к убийству*, есть два разных вида? *Самопожертвование*, будь оно *во имя идеала* или *во имя близких* (почему также не во имя бога, во имя чести, из-за предрассудков? и т. д. и т. д.), есть одна и та же ситуация» (стр. 58—59). Интересно, что свой конкретный и точный разбор драматических ситуаций Сурио сочетает с признанием существования «вечных факторов», «вечных характерных функций» драмы в количестве шести: Сила, тематически направленная; Представитель желаемого добра; Благородный борец за это добро; Антагонист; Арбитр, связанный с добром; Помощь; Удвоение одной из предшествующих сил (в зависимости от каждого данного случая) (la Force thématique orientée; le Representant du bien souhaite; l'Obtenteur virtuel de ce bien; l'Opposant; l'Arbitre attributeur du bien; la Rescousse; Redoublement d'une des forces précédentes) — стр. 117.

[11] Ibidem, p. 59.

Как видим, даже простейший, казалось бы, вопрос — драматическая ситуация — вовсе не решен.

В своих поисках первоэлемента ранних кинокартин мы вернемся к *мотиву* А. Н. Веселовского и к *функции* В. Я. Проппа, уточняющим понятие минимальной смысловой единицы произведения. Образцом (пусть и недостижимым!) для анализа нашего материала будет служить замечательная работа В. Я. Проппа «Морфология сказки»[12] — труд огромного значения, великой научной добросовестности, точности, достоверности.

Мы попытаемся прямо применить методологию «Морфологии сказки», воспользовавшись и терминологией, и конкретными приемами анализа и систематизации — выявлением функций, способами построения сюжетных схем и т. д. Те естественные расхождения и коррективы, которые должны неизбежно возникнуть, обусловлены спецификой самого материала. Мы откажемся лишь от буквенных обозначений, затрудняющих чтение.

Но допустимо ли подобное перенесение? Возможно ли без насилия и нарочитости применить методологию, разработанную при совершенно ином предмете изучения, к нашим задачам? Такие вопросы могут возникнуть. Ведь в сказке присутствует вековой, тысячелетний канон, освященная древней традицией образность. Когда автор «Морфологии сказки» определяет функцию действующего лица, т. е. поступок сказочного героя, в качестве наиболее постоянного элемента, когда автор доказывает, что число функций ограниченно, а последовательность их всегда одинакова, и, значит, все волшебные сказки однотипны по своему строению,— его результаты самодовлеющи, конечны. За функциями вроде «запрет нарушается», или «герой испытывается», или «герою дается новый облик» — стоит сложившаяся поэтика вида, расцветшего в далекие творческие века. Эти функции, как и другие элементы сказки, восходят «к той или иной архаической бытовой, культурной, религиозной или иной действительности»[13]. За «чудесным рождением», «награждением волшебными средствами» и другими элементами сказки просматриваются поэтические народные верования и опоэтизированная в далекие времена живая жизнь, дошедшая до нас в преображенной, канонической сказочной форме.

Мы же в своих кинематографических сюжетах имеем дело прежде всего с неким новообразованием, с материалом, еще не устоявшимся. За такими функциями ранних фильмов, как «растрата», «подлог», «шантаж» или «вознаграждение», стоит необычайно спу-

[12] *В. Я. Пропп.* Морфология сказки. М., «Наука», 1969 (первое изд.— Л., 1928).

[13] *В. Я. Пропп.* Морфология сказки, изд. 1, стр. 127.

танная, смутная, смещенная картина, схемы, штампы, трафареты, частью новообразованные, частью уже имеющие большую историю в литературе, частью совмещающие и то и другое. Не говоря уже о том самом «натурном» пласте, который существует в фильме помимо его конструкции. Не является ли все это препятствием для применения метода В. Я. Проппа к кинематографическим сюжетам начала нашего века?

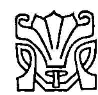
Словно бы предваряя сомнения, которые могут возникнуть в подобном случае, т. е. тогда, когда методология, выработанная в изучении фольклора, переносится на иной, более поздний материал, В. Я. Пропп заканчивает свое исследование словами А. Н. Веселовского: «Дозволено ли и в этой области поставить вопрос о типических схемах... схемах, передававшихся в ряду поколений как готовые формулы, способные оживиться новым настроением, вызвать новообразования?.. Современная повествовательная литература с ее сложной сюжетностью и фотографическим воспроизведением действительности, по-видимому, устраняет самую возможность подобного вопроса; но когда для будущих поколений она очутится в такой же далекой перспективе, как для нас древность... когда синтез времени, этого великого упростителя, пройдя по сложности явлений, сократит их до величины точек, уходящих вглубь, их линии сольются с теми, которые открываются нам теперь, когда мы оглянемся на далекое поэтическое творчество,— и явления схематизма и повторяемости водворятся на всем протяжении» [14].

Ранний кинематограф уже сегодня предстает нам в известном историческом отстранении.

Непосредственным материалом для нас послужат сохранившиеся в ГФФ СССР фильмы русского дореволюционного производства, а также литературные записи фильмов и сценарии, публиковавшиеся в 10-е годы, в частности, в журнале «Пегас». Кроме того, в кинематографической прессе (журналы «Сине-фоно», «Кино-журнал», «Проектор» и др.) систематически печатались либретто фильмов, составленные производящими фирмами. Имеются либретто почти всех картин отечественного производства. Хотя либретто не могут считаться оригиналом,— для тех целей, которые мы преследуем, они вполне репрезентативны, особенно в сочетании с подлинными сценариями и лентами, к сожалению, немногочисленными. Итак, после отсечения экранизации классических произведений, комедии, детектива в нашем распоряжении остается свыше 900 названий, охватываемых условной рубрикой «психологическая драма». Из них 250 — это рабочий материал, остальные — материал вспомогательный, контрольный.

---

[14] *В. Я. Пропп.* Морфология сказки, изд. 1, стр. 128.



Внутри сюжетов

Перескажем три, вполне произвольно избранные, картины. 1. «*В омуте Москвы*». Дмитрий едет в город на заработки и с помощью крестного поступает половым в чайную. Приятная внешность, услужливость, расторопность нового полового располагают к себе посетителей. У Дмитрия накопились небольшие, но надежные деньги, и парень начинает подумывать о домике на окраине Москвы, о доброй и верной подруге, о семье. Дмитрий знакомится с швейкой Улей, работящей и скромной девушкой, и между ними завязывается любовь. Уля доверчиво отдалась Дмитрию, не сомневаясь в его порядочности и близком счастье в семейном гнездышке. Но на статную, ладную фигуру парня заглядывается хозяйка чайной, красивая и властная купеческая вдова Авдотья Дмитриевна Попова. Шуточка за шуточкой, поднесенный бокал вина, и Дмитрий не заметил, как очнулся в объятиях Авдотьи Дмитриевны. Страсть захлестнула парня. Забыты мечты о домике. Уля с ребенком на руках оказывается на улице. Доведенная до отчаяния, бедная женщина готова броситься под поезд, но ее спасает путевой сторож, добрый, порядочный человек. Он женится на Уле, как родную, любит ее маленькую дочку. Тем временем Дмитрий впадает в тоску. Все чаще встает перед ним нежный, кроткий образ швейки. Но поздно: в угаре страсти сожжена душа, давно растрачены сбережения, предназначавшиеся для семейного гнезда. Дмитрий все больше пьет, вымогая деньги у Авдотьи Дмитриевны. Пьяные загулы любовника той уже невмоготу, и она Дмитрия выгоняет. Бывший сослуживец Федор устраивает его коридорным в номера, но и там Дмитрий пьянствует, безобразничает, дебоширит. Однажды он решает ограбить постояльца, но, поскольку тот просыпается, ему приходится совершить убийство и бежать. Дмитрия поймали и сослали на каторгу. Через десять лет Дмитрий возвращается дряхлым стариком. Он проходит мимо сторожки, где живет Уля с мужем и его, Дмитрия, дочерью. Семья радушно и заботливо встречает измученного, несчастного пришельца, конечно, не узнавая его. Но Дмитрий-то узнал свою молодую любовь и, не перенеся мук отчаяния, ночью пошел в сарай и затянул петлю вокруг горла. 2. «*Миражи*». Молодая девушка изумительной красоты Марианна выросла в небогатой семье интеллигентного круга. Родные: старший брат — студент-медик, брат и сестра — гимназисты, мать, жених — кандидат на судебную должность («высокий, стройный и женственный юноша с лицом Вертера») боготворят добрую,

веселую и талантливую Марианну, проча ей яркую карьеру драматической актрисы. Но достаток семьи скромен, и Марианна по объявлению нанимается чтицей к больному миллионеру Дымову. Сын Дымова («красивый, белокурый, высокий, безукоризненно одетый, с энергичным и породистым лицом») обращает внимание на красавицу чтицу. Внезапно он появляется на елке дома у Марианны, потом — на любительском спектакле, в котором девушка участвует. После спектакля Дымов приглашает Марианну к себе домой, и она попадает в роскошную, сверкающую гостиную, где дамы в бальных туалетах и мужчины во фраках и мундирах. Давно закравшаяся в душу девушки страсть вспыхивает и пылает костром. Марианна становится любовницей молодого Дымова. Семья тяжело переживает ее падение. Жених в отчаянии. Но недолго длилось призрачное счастье. Дымов охладевает к Марианне. Охваченная отчаянием, тоской и угрызениями совести, она знает, что возврата к прежнему нет, что не перейти ей стены, вставшей между позорным настоящим и прошлой чистой жизнью. Послав родным прощальное письмо, Марианна стреляет в себя и падает на мягкий ковер своего роскошного будуара. Вбегают мать и жених. Поздно. 3. *«И ждет она суда не человеческого»*. Вера Николаевна Лихонина, привлекательная вдова, целиком посвятила себя своей горячо любимой дочери Вале. Смысл жизни для нее в домашнем уюте, в служении бесконечно дорогому ей существу. На балу Вера Николаевна встречает адвоката Мичурина, очарованного ею и мечтающего назвать ее своей женой. Не желая изменить своему материнскому долгу, а также под давлением дочери и домашнего доктора Терлецкого, В. Н. отказывает ему, но сердце ее втайне обливается кровью. Мичурин в бессильной злобе решает забыть В. Н. Проходит год, и он встречает подросшую, расцветшую Валю Лихонину, необычайно похожую на мать. Подавленная страсть вновь вспыхивает. Валя также влюбляется в Мичурина. В день их свадьбы, не перенеся мук ревности и отчаяния, В. Н. подсыпает яд в бокал Мичурина. Он умирает. Давно и безнадежно влюбленный в В. Н. доктор Терлецкий принимает вину на себя. Валя сходит с ума. В. Н. удаляется в монастырь, где проведет в посте и раскаянии остаток своей разбитой жизни.

Приведенные сюжеты на первый взгляд сходны лишь, так сказать, общим контуром: драматические перипетии, роковые страсти, жизненный крах и т. д. Однако можно заметить в них общий скелет, опорным позвонком которого является вступление в действие, вторжение в жизнь героя некоей новой силы, персонифицированной в персонаже, предназначенном сыграть в судьбе героя роковую, трагическую и злую роль. В первых двух случаях это видно особенно ясно: появление обольстительной вдовы Авдотьи



Афиша фильма «Последнее танго».

Дмитриевны и аристократического красавца богача Дымова-младшего. В третьем роль этого персонажа, которого мы в дальнейшем так и будем называть *обольстителем*, принадлежит не адвокату Мичурину, как можно предположить по внешнему ходу событий, но юной разлучнице Вале, чье роковое вторжение в жизнь матери и возлюбленного было временно задержано и затушевано ее отрочеством. Пока Валя тихо расцветала, ей надлежало быть пассивной фигурой и приложением сил, чтобы в определенный момент возникнуть с такой же фатальной непреложностью, как выходит из-за стойки своей чайной и встает на пути добропорядочного полового его хозяйка-вамп и как поражает смятенную душу скромной Марианны Дымов-юниор весь в огнях своей роскошной гостиной, весь в отблесках окружающего шика.

Явление *обольстителя* служит одной из основных, главных, постоянных функций ранней кинематографической драмы, пожалуй, даже первой, центральной. Сам обольститель может быть каким угодно, его лики многообразны и несходны: мужчина, женщина, красавец, богач, красавец-богач, богач-урод, юноша, старик, благороднейший человек, злодей, светский лев, деклассированный

элемент, романтическая цыганка, таинственная личность, владеющая секретом внушения, кокетка, девушка ангельской невинности и т. д. Обольститель — это не характеристика, не качество, не свойство персонажа. Это его функция во внутреннем строении драмы: *явление обольстителя* или *обольщение*.

Мотивировки обольщения также могут быть различны. Наиболее распространенные из них: обольщение богатством и роскошью. (Сразу же нужно заметить, что корысть в чистом виде фигурирует очень редко; как правило — это ослепление роскошью и богатством, порождающее роковую страсть, любовь как таковую; чары или иное проявление мистического и сверхъестественного.) Фатальная страсть к женщине или мужчине может быть замещена какой-либо манией: например, захватившей прокурора Дюмона манией убийства («Зараза» — адаптация «Малютки Рокк» Мопассана), и тогда явление обольстителя может быть косвенным — таким обольстителем для Дюмона оказывается осужденный им маньяк-преступник и еще точнее — его дневник, попавший в руки прокурору; таково же странное увлечение героя «Золотой орхидеи» — князя Сергея цветами вообще и ядовитыми цветами в частности (в этом случае реальная обольстительница — актриса Алиса Франк — служит для князя Сергея как бы «медиумом», а несчастное увлечение ею — лишь поводом, чтобы удовлетворить свою истинную страсть и умереть, отравившись ядовитым цветком). Последние варианты не столь многочисленны, но существенны, поэтому мы впоследствии остановимся на них особо.

Тип *обольстителя* и мотивировка *обольщения* не безразличны к сюжету драмы в целом. Так, обольщение богатством вызывает одни определенные комбинации дальнейших сюжетных мотивов, а обольщение-страсть — другие. Но это происходит в последующих ходах сюжета. Это — варианты, изменчивые элементы.

Целесообразно выделить особый вариант *обольщения*, который можно назвать *домогательством*. Этот вариант дает наиболее специфичные особые комбинации дальнейших функций и ходов сюжета, а главное — иной финал (забегая вперед, скажем, что непреложный финал варианта с домогательством не *расплата*, как в иных случаях, а *вознаграждение*), промежуточные функции тоже несколько меняются (что мы будем отмечать специально). Все дело в том, что при *домогательстве* обольститель — злодей и пользуется всякими запрещенными средствами достижения цели, а несчастная жертва вынуждена сдаться вопреки себе, по тем или иным благородным побуждениям. Но явление обольстителя — элемент постоянный.

Явление *обольстителя* должно быть соответствующим образом подготовлено. Оно должно быть, во-первых, эффектным. Оно, при

всей его непременной внезапности и непредусмотренности, должно иметь какую-то почву, внутреннюю логику. В этом смысле интересно взглянуть на начальные ситуации кинематографических драм, на их экспозиции.

Там всегда можно наблюдать благоденствие или спокойствие, безмятежное счастье или, на худой конец, равновесие. Мир в семье, в имении, в компании молодежи, среди соседей по даче и т. д. и т. п. Дмитрий и швейка Уля любят друг друга и вот-вот соединятся в своем уютном доме на окраине Москвы. Марианна обожаема семьей и женихом, ее ждут артистические успехи и тихие домашние радости. Вера Николаевна Лихонина посвящает себя обожаемой дочери и твердо решает отказаться от иных радостей жизни, кроме радости материнства. Женихи боготворят своих невест, невесты преданы женихам, барышни цветут на счастье престарелым родителям, юношам прочат блестящее будущее,— словом, все на месте, все замечательно.

Однако в этом благополучии есть какая-то неполнота, какая-то нехватка чего-то еще. Иногда это названо, чаще — подразумевается, вытекает из самой ситуации. Чего не хватает героям трех пересказанных ранее сюжетов? Конечно, им не хватает прежде всего ярких чувств, страстей. У Дмитрия с швейкой Улей сложилось все как-то слишком серенько, пресновато, а ведь парень попал из деревни в столичный омут. Марианна — натура романтическая, к тому же «девушка изумительной красоты» — не пресноват ли и для нее добродетельный уют с хлопотливой мамашей за потрескивающим самоваром? Не говоря уже о полной сил вдове Лихониной и ее отвергнутом поклоннике-адвокате — это, несомненно, люди с задавленными страстями. Начальная ситуация, обозначающая, скажем, добродетельную бедность, естественно подразумевает отсутствие роскоши и красивой жизни; неведение любви-дружбы с подругой детства само по себе исключает пережитый вихрь огненных страстей; скорбная, пусть и добровольная, роль сиделки при горячо обожаемом отце-паралитике (слепой тетке, муже-инвалиде, больном ребенке) так или иначе есть затворничество. Вот в эту-то невидимую трещину, щель, брешь недостачи чего-то и двинутся чары. А иначе ему, обольстителю, нечего было бы делать в драме.

Явление обольстителя обычно предваряется *соблазном*. Обольститель редко падает на голову персонажей как снег на голову, редко вторгается сразу в то благополучие, которое мы назвали начальной, или исходной, ситуацией. Должен сначала возникнуть некий соблазн, который поставит героя перед опасностью, а уж ее тот опрометчиво не заметит или легкомысленно недооценит. Часто этот соблазн возникает просто потому, что герой по-

кидает свое добродетельное убежище-укрытие и отправляется туда, где его со всех сторон поджидают пороки, вихри, страсти и преступления. Такие вертепы — в первую очередь столица, резко противопоставленная добродетельной провинции и деревне; артистическая среда, благотворительный базар, ужин в ресторане, драматическая школа, богатые дома, театр и даже симфонический концерт (важна уже просто смена обстановки — добропорядочной на порочную или чреватую увлечениями). Но — более интересный вариант — обольститель часто посылает к герою-жертве некоего посла, полпреда. Тогда *соблазн* персонифицирован в действующем лице. Для юной девушки или молодой порядочной женщины это, как правило, подруга, с которой героиня давно не видалась (подруга принадлежит к дурной среде — богатой, артистической, полусвету или уже успела вступить на плохой путь). Бывает это испорченный молодой человек. Бывает — фальшивый пастырь или советчик (управляющий имением, поверенный в делах, просто приятель), недобросовестный опекун и даже один из родителей (например, очень дурная женщина — мать Ольги Ухватовой, которая после смерти благородного отца Ольги немедленно толкает дочь на скользкий путь, познакомив ее с некоей Эммой Шпиц, женщиной с темным прошлым и сводницей,— «Три встречи»).

Такова экспозиция огромного количества кинематографических драм 10-х годов. То обстоятельство, что в сценарии или фильме начальные функции, вернее, обозначения этих функций порой переставлены местами, никак не должно нас смущать. Например, в «Миражах» (сценарий Е. Тиссовой-Виноградской) в первом эпизоде (и первом кадре фильма) — газетный лист с напечатанным объявлением: «Молодая интеллигентная девушка ищет место чтицы и т. д.», т. е. фильм будто бы прямо начинается с соблазна, и только в следующем эпизоде мы видим мирную гостиную дома Марианны со всеми ее скромными добродетелями, т. е. включается исходная ситуация. Или в картине «О, если б мог выразить в звуках» (сценарий З. Баранцевич) первый эпизод рисует сначала «явление обольстителя» — светской красавицы, дилетантки-художницы Агнии — в скромную мансарду по соседству с жилищем скрипача Кастальского, и лишь потом мы знакомимся с благородной творческой бедностью музыканта и влюбленной в него подружки, девочки Динки, т. е. с исходной ситуацией. Подобная перестановка — чисто механический прием, заимствованный ранним кинематографом от прозы во имя занимательности интриги, но для драматургии фильма в целом пока никакой роли не играющий (кстати, он и применяется чрезвычайно редко; действие самых ранних фильмов движется прямо и по логике сюжета, без всяких возвратов, временных смещений и пр.).

Итак, уже просматриваются некоторые функции, которые и комбинируются весьма единообразно, образуя экспозицию драмы. Перейдем к их перечислению, так сказать, по вертикали. Сначала они, названные один за другим, и будут составлять движение сюжета кинематографической драмы. Потом, поскольку, в отличие от весьма устойчивых экспозиции и завязки, комбинации дальнейших ходов драмы гораздо более хитроумны и многообразны, нам придется перейти к перечислению в чистом виде и уже затем попытаться установить какие-то типы этих комбинаций.

Начальная ситуация — благополучие, спокойствие (в семье, между любящими, в дружеском кругу) с некоторой, однако, неполнотой счастья (имущественной, эмоциональной, бытовой).

I. *Соблазн* — возникает возможность некоей иной жизни, приоткрывается просвет в нечто неизведанное, ранее не бывшее; дается толчок к будущим переменам в судьбе героя. Это — или стечение обстоятельств (получение наследства, переезд в большой город, перемена среды; более частное: участие в любительском спектакле или благотворительном базаре, приглашение на товарищеский ужин или пирушку, на бал или в театр, в ресторан или в мастерскую художника и т. д.); или (персонифицированный вариант) появление на пути героя посланца, полпреда обольстителя (встреча с богатой подругой, дурной женщиной, сводницей, толкающей на путь порока; знакомство с дурной компанией, дружба с испорченным молодым человеком, внедрение в дом дурного советчика и т. д.

Возникновение *соблазна* обязательно подготавливает явление *обольстителя.*

II. *Обольщение* — является *обольститель,* тот самый роковой персонаж, демон, которому суждено сломать судьбу героя. Он действует на героя (героиню): ослепляя богатством, роскошью, блеском, светскостью, артистичностью, необычностью, искренней страстью, красотой, молодостью, опытностью, хитрым кокетством, бессердечным расчетом, обольщает, сам не ведая того (в этом случае возникает односторонняя страсть — например, безумное влечение помещицы Зверевой к товарищу своего сына студенту Андрею, жениху ее приемной дочери Маруси — «Страсть безрассудная»); обольщает с помощью чар, волшебства, мистических сил (магическое обольщение Елены, превращающейся в сомнамбулу, Евгением — «Песнь торжествующей любви»; дьявольские чары картины, бросающей пастора-аскета в объятия его свояченицы,— «Сатана ликующий»).

Основные варианты: обольщение богатством; обольщение-страсть; обольщение с помощью таинственных сил; замещение страсти к мужчине или женщине страстью извращенной, манией в редких случаях ведет к замене явления обольстителя возникнове-

нием мании, что не влияет на структуру драмы в целом, никак не изменяя дальнейших ее функций, их чередования и комбинаций. Исключением, как уже говорилось, служит здесь домогательство. Поскольку эта функция имеет первенствующее значение, выделим ее особо и назовем ее А — в случае обольщения и A_1 — в варианте домогательства.

III. *Сопротивление* — герой сопротивляется обольщению из: страха перед будущим, добродетели, здравого смысла, совести, душевного здоровья, привязанности к семье, обязательств перед близкими, данного обета, связанности словом, долга. Здесь чаще всего участвует и помогает сопротивлению какое-нибудь увещевающее лицо: добродетельный друг или советчик, близкий человек, родители, тот, кому суждено быть покинутым. Иногда функция сопротивления передается от героя другому лицу или лицам (например, родителям). Тогда сопротивление оказывается вынужденным, навязанным герою, что, впрочем, также не дает структурных изменений сюжета.

Сопротивление является промежуточным и непосредственно предшествует функции следующей:

IV. *Победа обольстителя* — обольститель торжествует, что связано в подавляющем большинстве случаев с физическим обладанием жертвой-героем. Победе способствуют благоприятные обстоятельства: отъезд мужа, родителей, опьянение жертвы, блистательный взлет обольстителя (например, артистический триумф), окончательно сломивший сопротивление. Так или иначе — сопротивление подавлено, и жертва отдается обольстителю (тот увозит ее: на холостяцкую квартиру, в нанятый особняк, в загородное имение, в гастрольное турне, в уголовный притон, в веселое общество, в дом терпимости) [15].

V. *Пойманы с поличным* — падение жертвы и победа обольстителя чаще всего некоторое время остаются тайными, и герой их тщательно скрывает от заинтересованных лиц (жены, мужа, жениха, невесты, родителей, родственников). Должно произойти разоблачение, раскрытие. Как правило, любовников застает заинтересованное лицо (влюбленный и ревнующий муж, жена, реже — дети — например, мальчик, застающий мать с ее любовником художником Горским,— «Смерч любовный»). Застает на месте преступления — en flagrant délit — согласно французскому юридическому термину: во время поцелуя на свидании, на квартире у любовника, в объятиях, случайно войдя в комнату, выслеживая

[15] В варианте A_1 (с домогательством) победа обольстителя отличается от всех других случаев, где имела место добрая воля жертвы, пусть и в состоянии обольщения, завороженности, сомнамбулизма. A_1 подразумевает обязательно вынужденное падение, вид самопожертвования.

любовников специально, подглядывая в окно, встречая в парке, обнаруживая лживые объяснения отлучки и пускаясь в погоню. Реже — психологическая догадка — например, прозрение мужа-калеки, давно подозревающего, что его жена любит другого. Чаще — замещается признанием виновного, имеющим ту же функцию.

VI. *Новая жизнь* — после раскрытия тайны, когда падение жертвы и победа обольстителя оглашены, герой порывает с прошлым, соединяется с обольстителем и начинает новую жизнь. Это — существенно важный, центральный момент. Новая жизнь связана в большинстве случаев со сменой общественного положения, состояния, образа жизни героя; это резкий скачок, преимущественно к богатству, роскоши, светским удовольствиям, богемным нравам, пороку, греху, прелюбодеянию. Реже — к счастью, призрачному и обреченному, поскольку над ним так или иначе тяготеет вина героя.

VII. *Самоустранение покинутого* — в отчаянии, не в силах пережить потерю любимого существа, покинутый решает самоустраниться. Он: кончает самоубийством, уезжает за границу, в другой город, целиком отдает себя творчеству или науке, иногда соединяется с нелюбимым, но преданным ему человеком, продолжая жестоко страдать. Важен факт самоустранения, а не, скажем, самоубийство как таковое. Самоубийство — акция, широко распространенная в раннем кинематографе,— может представлять собой совершенно различные функции. Наиболее часто — форму расплаты героя за собственную вину. Точно так же и добровольное изгнание — отъезд за границу и пр., и вынужденное бракосочетание. Функция становится функцией не по внешней своей видимости, а по внутреннему значению ее для других мотивов и для сюжета в целом. Самоустранение покинутого необходимо для того, чтоб оставить обольщенного героя без тыла, с отрезанными путями назад, наедине с его виной перед прошлым. И потому за самоустранением покинутого следует:

VIII. *Разочарование* — отрезвление, когда проходит новый хмель, восторг от перемены жизни, и герой оглядывается вс руг Разочарование наступает прежде всего потому, что обольститель проявляет первые признаки охлаждения: возвращается к прежним привычкам, отлучается, играет в карты, прожигает жизнь один, обнаруживает признаки эгоизма, дурного характера, равнодушия

IX. *Крах* — обольститель оскорбляет (выгоняет, проигрывается в карты, оставляет без средств к существованию) жертву; заводит новую интрижку, влюбляется, женится. В результате герой (героиня) доведен до крайности, на пороге гибели, нищеты, самоубийства, в больнице, в сумасшедшем доме, в остроге, на каторге, катится по наклонной плоскости, идет по рукам. За крахом может непосредственно следовать расплата, которая является непременным

финалом драмы (кроме ее антитезы — вознаграждения для варианта A_1). Надо заметить, что крах может сливаться с расплатой, быть формой расплаты, т. е. финалом. Порой финальной может становиться одна из предыдущих функций: самоустранение покинутого или разочарование.

Перечисленные выше функции в данной последовательности образуют простейшую сюжетную схему кинематографической драмы с одним ходом [16].

X. *Раскаяние* — также является формой расплаты и может служить финалом, приводя несчастного героя к смерти от сожалений, тоски по прошлому, осознания вины [17]. Но, как правило, раскаяние вызывает дальнейшие повороты сюжета и порождает потребность героя во встрече с прошлым, с покинутым персонажем. От разочарования отличается тем, что последнее целиком связано с новой жизнью, с поведением обольстителя, а раскаяние должно либо вернуть героя к покинутому, либо вызвать какие-то новые перемены в его судьбе (добровольный уход от обольстителя, решение посвятить себя какому-нибудь полезному труду или общественному делу, возвращение в лоно семьи).

XI. *Месть покинутого* — осуществляется в виде: убийства обольстителя, или изменника, или обоих, и тогда тоже часто служит финалом драмы [18], а также в различного рода вымогательствах: угрозе разглашения компрометирующих сведений, шантаже моральном и денежном (шантаж бывает также самостоятельным мотивом, не связанным с местью покинутого,— это другой случай), утаивании или краже детей с требованием выкупа, домогательстве нового обладания. Месть осуществляется порой и самой жертвой, в результате разочарования и измены обольстителя (сирота Сергей Козырев, соблазненный красавицей кухаркой Василисой и ею брошенный, убивает обольстительницу — «На окраинах Москвы»). Тогда это тоже финальная функция — форма расплаты [19]. Но ча-

[16] См., напр., «Миражи», «Дети века», «Смятые цветы», «Когда звучат струны сердца», «Наташа Проскурова», «О, если б мог выразить в звуках...», «Ураган», «Мой костер в тумане светит» и т. д. (рассмотрено более 30 подобных сюжетов).

[17] Так, в драме «У камина» Лидия Ланина, изменив мужу с князем Печерским, во всем признавшись и получив прощение, тем не менее умирает от раскаяния и оставляет двух любящих в жестоких страданиях. Раскаяние — удел наиболее благородных героев и героинь.

[18] Напр., в ленте «Раба страстей, раба порока», где фигуристку Полю, соблазненную богатым Польским и вступившую на путь порока, убивает ее бывший партнер и возлюбленный Ян. Или в фильме «Тобой казненные» Борис, влюбленный в «вамп» Дину Вольскую, соблазнившую писателя Ведринского, убивает обоих, застав их в объятиях.

[19] В варианте A_1 (домогательство) месть свершает жертва, и это благородная, справедливая месть. Убийство бывает оправдано даже судом («В огне стра-

ще всего покинутый, затаив обиду, приберегает месть для иного эффектного момента и новых поворотов сюжета.

XII. *Поддержка* — является к герою-жертве в момент, когда он доведен до крайности и стоит на пороге гибели. Может исходить от покинутого, простившего измену, но в большинстве случаев персонифицируется в новой фигуре, положительном и любящем человеке, который протягивает руку помощи униженному (женится, ухаживает за больным, увозит в другое место и окружает заботой, ссужает деньгами, утешает душеспасительными беседами). В жизни героя появляется просвет, израненная душа успокаивается, и снова наступает благоденствие — разумеется, временное, так как за кадром кратковременного счастья на пороге уже стоит беда в облике шантажиста, мстителя, опустившегося обольстителя или другого представителя вины героя, хранителя его прошлых ошибок.

XIII. *Шантаж* — функция очень распространена. Шантажом может заниматься покинутый, тогда, как уже говорилось, это — форма мести (ассистент профессора Заблоцкого Рюмин, отвергнутый дочерью профессора Верой, шантажирует семью профессора, грозя разоблачением подлога, который совершил легкомысленный сын профессора Николай; Рюмин требует, чтобы Вера, влюбленная в виртуоза-скрипача Галинского, вышла замуж за него, Рюмина,— «Отцвели уж давно хризантемы в саду»). Но шантаж может исходить и от других персонажей: обольстителя, дурного друга, завистника, корыстного родственника, просто постороннего лица, завладевшего какими-нибудь компрометирующими сведениями и желающего поживиться за чужой счет (столичный лев Балицкий, соблазнивший дочь лесника Настю Мальцеву и ее бросивший, опускается и начинает вновь преследовать Настю, которая нашла покой и временное благоденствие в замужестве с помещиком Золотовым; перед нами случай двойного шантажа — а) похищает ребенка Насти, угрожает кинуть его в водопад Иматру, требуя деньги, б) грозит новым похищением ребенка, требуя, чтобы Настя отдалась ему,— «В огне страстей и страданий»); банковский служащий Марковский, совершивший подлог, под угрозой разоблачения грозит раскрытием аналогичного подлога, сделанного женой директора банка — Анели Рунич во имя семьи и больного мужа,— «Ее жертва»; желтый журналист Журицкий, случайный свидетель свидания адвоката Рокотова с замужней женщиной, шантажирует Рокотова оглашением тайны адюльтера.—«Человеческие

стей и страданий», «Кто без греха, кинь в нее камень»). Встречаются интересные способы убийства из мести: Вера убивает Рюмина, отравив его ядовитыми газами в лаборатории отца-профессора («Отцвели уж давно хризантемы в саду»).

бездны»; управляющий имением Панкрат, пособник помещицы Зверевой в убийстве ею приемной дочери, дважды шантажирует ее, грозя разоблачением: домогается обладания, вымогает векселя на 10 тыс.— «Страсть безрассудная». Шантаж действует с почти стопроцентной безотказностью, вызывая следующую функцию — или самопожертвование, или, наоборот, какой-нибудь иной путь, продолжающий цепную реакцию ошибок и преступных действий.

XIV. *Подлог* — также очень популярная функция, фигурирующая в самых разнообразных сочетаниях. Конкретно: фальшивый вексель, поддельная подпись, исправленная цифра, растрата. Может служить: способом обогащения по причине алчности, неудовлетворенности, промотанного наследства, страсти к роскоши; средством достижения успеха в любви (скромный кассир Максаков совершает растрату, чтобы добиться благосклонности танцовщицы Ады Дальской,— «Невольник разгула»), вынужденным преступлением во имя семьи, больного ребенка (старика отца). Во всех случаях разоблачается и наказывается или влечет за собой самые тяжкие последствия.

XV. *Самопожертвование* — совершается всегда во имя семьи, возлюбленного, близкого человека, чести родителей, счастья детей. Выражается: в согласии отдаться шантажисту, отдать шантажисту состояние, выйти замуж за нелюбимого, но богатого или по каким-либо причинам нужного близким человека, в согласии на брак горячо любимой невесты с другим. В подавляющем большинстве случаев вознаграждается.

XVI. *Трагическое недоразумение* — является очень эффектным и красивым. Бывает: роковой ошибкой, совершенной в панике (спасая возлюбленного от уголовников, Зина прячет его в потайной шкаф, дав ему по ошибке другой ключ; полиция арестовывает Зину вместе с шайкой, и, пока она в тюрьме, Смельский задыхается; возвратившись, Зина открывает тайник, и оттуда вываливается скелет — «Шкаф смерти»); ошибкой по неведению (управляющий имением Закревский сложными интригами добивается того, что умирающий граф Савойский оставляет завещание в пользу своего сына Аркадия, считая его своим собственным сыном, и лишает наследства Асю, потом узнав, что она-то и есть его дочь, а Аркадий — сын служанки: ребенок был подменен в колыбели — «Во имя прошлого»); убийством не того, кого следовало убить (родители-крестьяне, грабя случайного постояльца, убивают его, а он оказывается их сыном, отбывшим 15 лет военной службы, что и узнается по ладанке,— «Грех попутал»); мать убивает обожаемую дочь, приняв ее за любовницу мужа,— «Рукою матери»; по поручению покинутой скульптором Горским натурщицы влюбленный в нее рабочий Филипп должен убить скульптора, но,

обознавшись, убивает ни в чем не повинного помощника Томаша — «Смерч любовный».

Убийство по трагическому недоразумению может также являться карой и служить формой расплаты (смотритель тюрьмы, разрушивший счастье своей дочери Нади и ее возлюбленного, арестанта Скавронского, стреляет в беглецов, но это и есть переодетая в мужской костюм Надя,— «И жизнь разбитая... И тяжкий звон цепей»; развратник Черняев, соблазнивший Тамару, хочет застрелить ее, ибо она увлекла на стезю порока его обожаемую чистую дочь Нину; но Нина заслоняет Тамару своим телом, принимая пулю отца,— «Месть падшей»).

XVII. *Ложное обвинение* — обычно падает на постороннее, случайное лицо, преимущественно из простого народа. Иногда возводится преднамеренно, иногда возникает благодаря стечению обстоятельств (чтобы отвести обвинение от своего возлюбленного, убившего ее подлеца мужа, Ирина Кирсанова подстраивает улики так, что в убийстве обвинен ее шофер, пытавшийся ее ограбить,— «Ирина Кирсанова» (I сер.; сер.—«Братья Борис и Глеб»); вместо адвоката Рокотова, убившего журналиста Журицкого, который его шантажировал, в убийстве обвиняют разносчика Сойкина, находившегося поблизости,— «Человеческие бездны»; в ограблении банкира Преста обвиняют вора-неудачника Гришку, в то время как на самом деле банкира ограбил прибывший из Америки знаменитый благотворитель, он же «идейный» благородный вор Мак-Муррей (грабит только богатых),— «Вор». Ложное обвинение — функция проходная и второстепенная, так как обвиненный никогда не пострадает, ибо подлинный виновник обязательно признается или будет раскрыт.

XVIII. *Приход с повинной* — будучи связанным с ложным обвинением, непосредственно за ним следует (убийца Борис признается на суде — «Ирина Кирсанова»; адвокат Рокотов сам берет на себя защиту ложно обвиненного Сойкина — «Человеческие бездны»; признается и Мак-Муррей, далее совершая побег с женой ограбленного банкира Мариеттой,— «Вор». Более драматичен иной случай: признание в убийстве из мести (в варианте с A_1 — домогательством), за которым следует оправдание.

XIX. *Принятие чужой вины на себя* — чужую вину берут на себя преданные друзья, безнадежно и безответно влюбленные, чтобы спасти любимого человека, друга (домашний доктор Тарлецкий принимает на себя отравление Верой Николаевной адвоката Мичурина — «И ждет она суда не человеческого»; Кутырин, художник, заявляет, что он убил богача Муралова, чтобы спасти истинного убийцу, своего друга художника Вольского,— «Во имя великого искусства»). Настолько же, насколько эффективен приход с

повинной, настолько принятие чужой вины совершенно напрасно, никогда не спасает виновного от расплаты и гибели (ибо виновный должен так или иначе погибнуть, и скорее всего не по приговору закона, а от раскаяния, морального возмездия и т. д.).

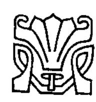
XX. *Похищение* — в самостоятельном своем значении обычно служит завязкой драмы. Похищенным оказывается беспомощное или слабое существо — ребенок, юная девушка. Ребенка похищают: цыгане («Драма на «Самолете»»), бандиты («Несчастная доля»), соперница матери (итальянская певица Бьянка, желая удержать возлюбленного, который тоскует по оставленной у жены малютке-дочери, похищает девочку — «Разорванные цепи»). Юную девушку похищают: содержательницы притонов и их пособники («Тайна Воробьевых гор», «Беженцы»). Похищение (ребенка) может также явиться формой *шантажа* или *мести*.

XXI. *Вызволение* — функция парная по отношению к предыдущей: вызволение следует за похищением после поисков или благодаря случайным совпадениям и встречам (помещица Зарубина случайно встречает на пароходе похищенную у нее 12 лет назад цыганкою дочь Алю — «Драма на «Самолете»»; с помощью случайно встреченного человека Михаил вызволяет из публичного дома похищенную невесту Наташу — «Тайна Воробьевых гор»).

XXII. *Тайное благодеяние* — осуществляется доброжелателем, долгое время остающимся инкогнито, во имя любви, дружбы, благодарности за какую-либо прошлую услугу (дама полусвета Инна Чернецкая скупает векселя разорившегося Рудницкого, в которого она влюблена, совершая при этом и жертву, продав свою мебель,— «Шахматы жизни»). Всегда вознаграждается.

XXIII. *Вознаграждение* — один из двух существующих финалов. Увенчивает благородного, страдающего, добродетельного героя за: самопожертвование, верность, преданность любви, семье, близким, дружбе, за героический поступок, подвиг любви или дружбы (например, наездник Сафонов спасает во время пожара ребенка циркового ковбоя Фонтана, за что Фонтана осуществляет месть врагу Сафонова — биржевику Мервилю, затягивая лассо вокруг его горла,— «Петля смерти»); за тайное благодеяние (Рудницкий, узнав о самоотверженности Инны Чернецкой, выкупившей его векселя, женится на ней — «Шахматы жизни»),— одним словом, за добрые поступки и чувства. Выражается в счастливом браке, воссоединении семьи, обретении покоя, устранении препятствий к союзу любящих.

XXIV. *Расплата* — как финал гораздо более часта, нежели вознаграждение. При вознаграждении порой является дополнительной финальной функцией, постигая вымогателя, соперницу-злодейку, преследователя, врага, интригана, шантажиста. Являясь самостоятельным завершением судьбы героя, расплата карает его за вину, ошибки, преступление, измену, нарушение верности — словом, за все виды и следствия обольщения. Конкретные выражения расплаты: самоубийство, смерть от раскаяния и угрызений совести, потеря любимого существа (ребенка, жены, мужа), сумасшествие, безнадежный запой, смерть в белой горячке, уход в монастырь и т. д. Расплата вообще и, в частности, варианты смерти чрезвычайно многообразны.



Комбинации, сюжетные ходы, основные типы сюжетов

Итак, мы назвали 24 функции. Число «24» само по себе не имеет никакого значения, тем более не несет в себе никакой полемики ни с 36 драматическими ситуациями Польти или 200 000 Э. Сурио.

Возможно, что в своем перечислении мы и упустили какие-то функции. Возможна и дальнейшая дифференциация перечисленных. Скажем, *похищение* — может быть разделена на две: похищение и исчезновение, и тогда будет учтена некоторая тонкость, а именно — при исчезновении персонажа, предположим, пропавшего во время пожара, не будет фигурировать целенаправленность, специальный замысел похитителя. Но, так или иначе, основные постоянные величины названы. Именно ими исчерпываются конструктивные единицы всех сюжетов.

Это никак не может мешать многообразию комбинаций, практически бесконечному. Давно установлено, что из весьма скромного количества «первоэлементов» можно создавать неисчислимое множество фигур. Э. Сурио в своей книге пересказывает старинную арабскую легенду о султане и подданном, который принес ему шахматы. Султан обещал за каждую новую комбинацию на шахматной доске платить по динару. Подданный скромно запросил по одному зерну. В результате все запасы зерна, имеющиеся в стране, постепенно скапливались в его закромах.

В интересной статье Б. Егорова «Простейшие семиотические системы и типология сюжетов» [20] вопрос о первоэлементах и комбинациях рассматривается на материале карточного гадания, являющегося одной из наиболее элементарных знаковых систем. Автор видит в каждой комбинации гадания своеобразный «сюжет». Из

[20] Труды по знаковым системам, вып. 181, 2. Тарту, 1966.

36 элементов — карт (среди которых различаются субъекты — т. е. лица и предикаты — т. е. действия и состояния) можно составить такое количество сюжетов, измеряющееся септиллионами, что, если бы все население земного шара впредь занималось исключительно гаданием, комбинации не были бы исчерпаны до конца жизни нашей планеты.

Функций, фигурировавших в кинематографических сюжетах, вполне хватало экрану. Повторность же объяснялась не их количественной ограниченностью, а целым комплексом иных причин. Надо еще раз условиться, что оценочный критерий не будет приниматься нами во внимание. Мы не будем устанавливать, плоха или хороша повторность, не будем гневаться на нее, отлично понимая обличительный пафос первых русских кинокритиков, мечтавших видеть на отечественном экране оригинальные произведения высокого искусства. Сознательно избегая оценок, лишь констатируем, что функции постоянно повторялись (они и выделены нами на основе замеченных и подсчитанных повторений). Повторность не есть результат только лишь ремесленного штампа и еще меньше — заимствования, плагиата (который можно зафиксировать лишь в очень редких случаях). Повторность, как и в бульварной литературе,— свидетельство некоего канона, складывавшегося ли в раннем кинематографе, перешедшего ли из старших видов,— возможно, и то и другое одновременно. Это и есть огромная проблема, требующая глубокого изучения. Мы же ставим перед собой задачу проследить лишь отдельные выражения, проявления предполагаемого, подразумеваемого нами канона.

Повторность свойственна, как уже говорилось, не только элементам, взятым в отдельности, но целым их «блокам», комплексам элементов, постоянно сочетающимся или незначительно варьирующимся внутри этих блоков. Так, нами была замечена большая комбинация-блок, которая способна быть и самостоятельной, составлять простейшую сюжетную схему кинематографической драмы с одним ходом: начальная ситуация; соблазн; обольщение; сопротивление; победа обольстителя; пойманы с поличным; новая жизнь; самоустранение покинутого: раскаяние; крах. (Возможны пропуски некоторых функций, финалы: самоустранение покинутого, разочарование, крах. Крах может заменяться местью, что не меняет сути дела.)

Был замечен параллельный вариант этой комбинации-блока, также способный представлять собой самостоятельный сюжет,— вариант, где основная функция А (обольщение) заменена A_1 (домогательством): начальная ситуация; соблазн; домогательство; сопротивление; победа обольстителя; новая жизнь; поддержка; шантаж; месть; вознаграждение. (Эта комбинация, будучи самостоятельным сюжетом, также допускает пропуски отдельных функций, например, поддержки, шантажа.)



В. Максимов в фильме «Тьма и ее сокровища».

Такую схему в двух вариантах мы и сочтем эталоном сюжета ранней русской кинематографической драмы.

Хотя она и воплощается в чистом виде (назовем ее «сюжет обольщения» и «сюжет домогательства») весьма часто, существует огромное множество более сложных сюжетов с ее участием. В многообразии разобраться не так уже трудно: несмотря на практически бесконечное число возможных комбинаций, оно сводится к нескольким основным типам.

Первое усложнение сюжета — простое продолжение его, так сказать, по горизонтали, включение перед самым финалом, долженствующим завершить одноходовой сюжет,— второго сюжетного хода.

Примеры:

1. *«В огне страстей и страданий»*. История дочери лесника Насти Мальцевой развивается как идеально чистый сюжет обольщения: начальная ситуация; соблазн: обольщение; победа обольстителя; новая жизнь; разочарование...

Когда же обольститель, певец Балицкий, увезя Настю в город, охладевает к ней,— должен наступить крах, и им вполне могла

завершиться драма. Но перед возможным крахом включается новый сюжетный ход, связанный с женитьбой на Насте благородного помещика Золотова и домогательствами опустившегося Балицкого. Возникает такое продолжение: поддержка; обольщение; домогательство; сопротивление; шантаж; самопожертвование; месть; вознаграждение.

Злодей Балицкий из обольстителя превращается в домогателя и шантажиста: вымогает 10 000 рублей и, как уже упоминалось, грозится кинуть Настину крошку в бурлящие воды Иматры, а потом требует уже и самой Насти. Настя идет на самопожертвование, покидает любящего Золотова, отдается Балицкому, но из браунинга убивает его, далее добровольно предает себя в руки правосудия и оказывается оправданной. Так Настя ценой второго сюжетного хода получает вместо расплаты вознаграждение, хотя ее первая вина — слабость перед соблазном столичной жизни, роскоши, неотразимости богемы — Балицкого — вроде бы осталась с нею.

2. «*Ураган страстей*». Скромная и добродетельная московская барышня Лидия Берестовская не устояла перед чарами виртуоза-пианиста Диаза, пойдя на его концерт одна, без своей опекунши — тети. Получилось: начальная ситуация; обольщение; победа обольстителя; раскаяние; самоустранение покинутого.

Здесь могли бы быть расплата и финал, но героиня уехала в другой город, и начался второй сюжетный ход, где уже Лидия в роли обольстительницы, а жертва ее чар — книгоиздатель Арский, с которым происходит следующее: соблазн; обольщение; победа; новая жизнь; самоустранение (покинутая жена Арского утопилась); расплата (Арский в раскаянии стреляется).

А Лидия? Лидия опять одна, она тоскует, но и это еще не конец, так как включается третий сюжетный ход: она встречает своего первого обольстителя Диаза, который опустился, но в данном случае все равно выступает как носитель поддержки. Получается: крах; поддержка; новая жизнь; расплата. А именно: Лидия и Диаз возрождаются к новой жизни, он снова становится виртуозом, получает ангажемент в Америку. Лидия ждет, но ее измученная душа не выдерживает, и она умирает. В целом мы имеем драму с тремя сюжетными ходами, продолжающимися один за другим, по горизонтали.

Почему же, в отличие от первой героини, Насти Мальцевой, которая при продлении драмы добилась вознаграждения, Лидию Берестовскую все равно ожидала лишь расплата? Да очень просто. Настя защищала свою новую семью от домогательства, а домогательство — дело верное, за ним стопроцентно следует вознаграждение. Лидия же сама стала обольстительницей, разбила чужую сėмью, тём усугубив вину своего первого падения. Ёй и нечего ждать. кроме расплаты. Но мы забежали несколько вперед.

3. «*Не подходите к ней с вопросами (Вам все равно, а ей довольно)*». Фильм знаменит тем, что рекламировался чуть ли не как «экранизация» стихотворения А. А. Блока «На железной дороге», против чего поэт опубликовал в нескольких кинематографических журналах протест. Это показательный пример так называемой «экранизации» стихотворного и песенного жанра, которая на самом деле была чистой легендой. Но если в картине «Мой костер в тумане светит» еще по крайней мере есть костер, подле которого романтическая цыганка Азра поет «Мой костер в тумане светит», то в фильме «Не подходите к ней с вопросами» нет даже «железной дороги», как в ленте «Отцвели уж давно хризантемы в саду» нет ни сада, ни хризантем, а есть только лаборатория с удушливыми газами да схема A_1.

Эта драма начинается с переставленного в начало предфинального эпизода (о подобных перестановках и их несущественности для структуры драмы уже говорилось): в шикарном ночном кафе некая «жрица свободной любви» знакомится с подгулявшими провинциалами и едет с ними кататься. Когда они подъезжают к гостинице, куртизанке становится плохо. Она вспоминает свою юность.

Юность Шурочки (так зовут «жрицу любви») началась с такого сюжетного хода: соблазн; обольщение; победа обольстителя; новая жизнь; самоустранение покинутого; разочарование...

— это была история с блестящим журналистом, ради которого она покинула жениха-студента (ушедшего в отчаянии) и закрутилась в жизни артистической богемы. Далее с ней произошло вот что: поддержка; соблазн; обольщение; победа обольстителя; пойманы с поличным; новая жизнь; самоустранение покинутого...

— у нее появился жених-конторщик, но Шурочка не устояла перед обольстителем — великосветским денди Пекарским, отдалась ему, и, узнав про то, конторщик застрелился в гостинице. Далее у Шурочки идет сплошное падение, когда и наступает предфинальный эпизод, вынесенный в начало. Вид гостиницы (той самой, где застрелился конторщик) и внезапное недомогание означают не что иное, как раскаяние, вслед за чем героиня выбрасывается из окна. Итак, перед нами двухходовая драма, причем, что видно из записи, второй сюжетный ход является лишь более развернутым повторением первого, дублирует и как бы усиливает его. Понятно, что такая женщина заслуживает только лишь расплаты!

Большое количество фильмов, очень запутанных на первый взгляд, представляет собой подобные удвоения, утроения ходов —

как бы сюжеты с продолжением, удлинения по горизонтали (среди них, в частности, упоминавшийся и названный Вен. Вишневским «едва ли самым невероятным по своему цинизму» — «Любовные похождения г-жи В.» [21], в котором рассказано о нескольких историях девицы Лелечки, вышедшей из института и выступающей попеременно то в роли обольстительницы, то обольщенной по такой схеме: начальная ситуация; соблазн: обольщение; победа обольстителя; соблазн; обольщение; победа; пойманы с поличным; месть; разочарование; поддержка; соблазн; обольщение; шантаж: пойманы; месть; самоустранение покинутого; расплата).

Рекордом же удлинения в схемах такого рода является большой двухсерийный фильм «Молчи, грусть, молчи (Сказка любви дорогой)», поставленный уже в 1918 г., справедливо названный «лебединой песнью» русского частнопредпринимательского кинематографа и (конечно, без всякого замысла авторов) ставший своеобразным реестром, чуть ли не каталогом вариантов «сюжета обольщения» [22], которые и составляют биографию героини — циркачки Полы.

I сюжетный ход: начальная ситуация; соблазн, обольщение; сопротивление; победа; новая жизнь; разочарование... Это история о том, как циркачка Пола уходит к богатому коммерсанту Прахову от своего мужа — циркового эксцентрика Лорио. Особенностью сюжета является обострение «недостачи» в исходной ситуации драмы. Пара эксцентриков — Лорио и Пола — живут дружно, благородно, их союз основан на взаимном уважении, общих профессиональных интересах и горячей любви Лорио к Поле. Однако он гораздо старше красавицы жены. Неполнота чувства Полы усугубляется материальной недостачей: во время бенефиса Лорио разбился и не может работать в цирке, впадает в нищету. Тут-то и появляется блистательный Прахов со своими ухаживаниями и бриллиантами, по схеме соблазняя Полу и, как и следует, охладевая к ней.

II сюжетный ход: поддержка; соблазн; обольщение; новая жизнь; разочарование; подлог; самоустранение покинутого; раскаяние...

Это — история Полы с поддержавшим ее в трудную минуту охлаждения Прахова присяжным поверенным Зарницким, который

[21] Об элементах порнографии, действительно имевшихся в этом фильме, будет сказано дальше — к конструкции фильма, к сюжету они отношения не имели.

[22] О «стержневой» композиции сюжета «Молчи, грусть, молчи» см. в нашей статье «Первая русская кинозвезда».— Сб. «Вопросы киноискусства», 11, стр. 173.

далее оказывается игроком, возвращается к своим порочным наклонностям, совершает подлог, кончает самоубийством, и Пола, в глубоком раскаянии, тоскует по покинутому Лорио, готова к нему вернуться. Но здесь включается

III сюжетный ход: соблазн; обольщение; новая жизнь; разочарование...

Пола соблазнилась барином Телепневым, но очень разочаровалась, так как Телепнев жаден и груб.

IV сюжетный ход: поддержка; новая жизнь...

— любовь к Поле благородного художника Волынцева, предвещавшая было благоденствие, но нарушенная включением

V сюжетного хода: соблазн; обольщение; сопротивление; победа обольстителя; новая жизнь; разочарование...

— чарами гипнотизера Олеско Прасвича, загипнотизировавшего Полу и уведшего ее с собой как медиума. Потерявшая волю Пола близка к гибели, но Волынцев и Лорио вызволяют ее.

Продолжение IV хода: вызволение; новая жизнь; расплата.

Все прекрасно в доме Волынцева, но силы Полы подорваны, и она умирает, расплачиваясь за грехи свои.

Итак: пять сюжетных ходов, с «вклиниванием» пятого в четвертый — вот какую длинную цепочку являет собой экранная жизнь циркачки Полы.

Включение новых и новых сюжетных ходов «по горизонтали», удлинение сюжета за счет новых комбинаций мотивов, относящихся к жизни одного и того же героя,— главный композиционный принцип ранней кинематографической драмы, принцип преобладающий, наиболее распространенный. Значительно реже случаи сложной композиции с двумя или тремя героями, но они все же есть.

Примеры:

1. «*Трагедия современной молодежи*». Здесь сплетаются, расходятся и скрещиваются истории двух подруг, Марии и Ольги, юных, прелестных и полных сил, очаровательно и невинно развлекающихся на даче, пока не является испорченный молодой человек Николай Черский, играющий для Марии роль посланца обольстителя, а для Ольги — самого обольстителя. Схема сюжета в целом оказывается довольно сложной.

Здесь видна «двойственность», двойное значение функций за счет двух судеб, скрещивающихся в сюжете: а) явление Черского имеет разную по смыслу функцию в жизни Марии и Ольги; далее — поддержка Ольгой подруги — в то же время является для второй новым соблазном, тем самым толкая ее ниже по наклонной плоскости. Новая жизнь Марии с богатым Лисицыным для Ольги и ее сообщника Черского есть подлог, так как они хотят ограбить богача с помощью чар Марии. Расплата для Марии

одновременно есть месть и отчасти расплата же для Ольги, ибо Мария отказывается участвовать в ограблении и обмане Лисицына, и парочка негодяев мстит ей, сбрасывая ее с моста. Ольга в раскаянии, убив горячо любимую подругу. Мы можем наблюдать здесь как бы «двухголосие» сходно развивающихся мотивов, более мрачных и отталкивающих у Ольги и более трогательных у Марии, еще не совсем потерявшей совесть.

2. «*Жизнь за жизнь*» — знаменитый фильм также представляет собой сюжет с двумя героинями и схему двух скрещивающихся судеб — бесприданницы Наты Бартеневой и ее названой сестры Муси, наследницы миллионерши Хромовой, на пути которых встает обольститель князь Бартинский.

Исходная ситуация — опять общая для обеих героинь: мирная, веселая жизнь в доме миллионерши, однако с подразумеваемой неполнотой, хотя и различного рода, как для Наты, так и для Муси (красавице-приемышу Нате не хватает богатства и положения, Мусе — красоты и любви). Итак: Ната отдается Бартинскому, но он женится на Мусе, Нату на пороге гибели поддерживает миллионер Журов, который на ней женится. Новое явление Бартинского, новое падение, измена. Счастливая новобрачная Муся скоро разочаровывается: муж ее не любит; раскрытие романа Наты и Бартинского. Жертвуя собой, Муся хранит их тайну, терпит, пока Бартинский не совершает подлог, подделывая подпись Журова, что разоблачено, и Муся стоит на пороге разорения и позора. Месть за Мусю совершает мать, заставляя зятя инсценировать самоубийство и стреляя в него. И здесь одна и та же функция может иметь разное значение для двух героинь, точнее, одно и то же событие становится разным для Наты и Муси: крах в сюжете Наты — женитьба Бартинского — является новой жизнью для Муси и так далее до того момента, как подлог Бартинского, равно касающийся и Муси и Наты, не заставляет мать-мстительницу поднять револьвер и расплата постигает как Нату, так и Мусю.

Подобные схемы с двумя героями не так часты, по-видимому, потому что требуют большего мастерства сюжетосложения, к тому же в них, наверное, нет и необходимости, так как отлично проходят и простые «горизонтальные» сюжеты с одним и несколькими ходами. Если же перед нами драмы с двумя героями, то это всегда два брата, две подруги, сестры, члены одной семьи (например «Лунная красавица», где сходная схема положена на судьбы девушки Ани и ее мачехи Клавдии).

До сих пор мы рассматривали только сюжеты с одним и несколькими ходами, варьирующие основную сюжетную схему — «обольщение», порой включая и ее вариант «домогательство». Есть и более пестрые сложносоставные сюжеты, где отдельные сюжетные ходы комбинируются из двух функций. Рассмотрим некоторые типы таких сюжетов. Прежде всего возьмем такой, где фигурирует мотив похищения.

Примеры:

1. «*Драма на «Самолете»*» — похищение — первый мотив завязки: у помещицы Зарубиной пропала единственная дочь, шестилетняя Аля. В цыганском таборе одновременно появилась Мариетта. Проходит 12 лет. Мариетта становится любовницей красавца-цыгана Алеко и едет с ним в Нижний на ярмарку. На том же пароходе едет Зарубина с сыном Борисом. Сластолюбивый купец домогается любви Мариетты, она сопротивляется, тогда жадный Алеко, готовый продать девушку и извлечь выгоду для себя, избивает ее, толкает в Волгу, сам падает и тонет. Мариетту спасают и берут в семью Зарубины. Выясняется, что Борис тоже влюблен в цыганку, которую он видел в Москве в хоре. Это — Азра, сестра Алеко. Мариетта и Борис едут в Москву, и там старая мать Алеко в раскаянии признается, что 12 лет назад украла девочку. Это и есть Мариетта-Аля. Борис женится на Азре. Общее счастье.

Параллельный сюжет Бориса связан с первым — Мариетты — очень искусственно, неорганично. Видимо, он нужен только потому, что вознаграждение Али-Мариетты лишено мотива свадьбы, но возмещается свадьбой брата и цыганки.

Обращает на себя исключительное сходство сюжета «Драмы на «Самолете»» и мексиканского фильма «Есения», выпущенного в советский прокат в 1974 г. и ставшего одним из боевиков, рекордсменов по сборам. Речь идет, разумеется, не о заимствовании. Сама мысль о нем была бы в высшей степени нелепой. Сюжет покинутых (похищенных) детей — также один из древнейших в литературе. Достаточно назвать всем известные античные образцы — комедии Менандра или роман Лонга «Дафнис и Хлоя». Правда, исторический сюжет этот, как правило, связан с незаконными детьми, и тогда детей не похищают, но их подкидывают сами родители. В развязке происходит узнавание, встреча, сопровождаемая счастливым браком представителя молодого поколения. При узнавании фигурируют «приметные знаки» — т. е. предметы, амулеты, далее — образки, которые кладут, бросая детей. У Дафниса, скажем, это пурпурная рубашонка, ножик с ручкой из слоновой кости, у Хлои — золоченые туфельки и т. д. У Есении, подкинутой цыганке матерью, богатой и знатной дамой, это медальон с изображением Гваделупской божьей матери. По этому приметному знаку через двадцать лет дама опознает свою дочь в красавице цыганке, на которой женился и пренебрег всеми

условностями капитан Освальдо — друг семьи. Сопоставление с нашей лентой «Драма на «Самолете»» увлекательно даже не этими общераспространенными и бродячими тысячелетними мотивами, а интересной закономерностью включения братьев и сестер. В «Драме» — это Азра, сестра Алеко, Борис, брат Али. В «Есении» — Луиза, сестра героини, которая на краткое время становится невестой Освальдо. Историки сюжета непременно нашли бы закономерность в таком включении родственников и раскрыли бы ее семантику. Нам важно отметить здесь традиционную путаницу и усложнение (из-за выхода на экран новых лиц) сюжета к финалу. И, конечно, заслуживает самого серьезного раздумья секрет вечной жизни сюжета «похищение», что подтверждается, в частности, тотальным успехом мексиканского фильма «Есения», который никаких примечательных свойств кроме самого сюжета не имеет и принадлежит к тем современным фильмам, которые специалисты-киноведы называют «долюмьеровским кино».

2. *«Тайна ложи литер «А»»*. Это очень увлекательный, сложный и самобытный сюжет. Настолько же, насколько предыдущий вечен, вне времени, настолько этот окутан воздухом своей эпохи. Первый ход — обольщение. Актера Стальского обольщает таинственная незнакомка, посылая ему за кулисы хризантемы и карточку «ложа литер «А»». Но едва Стальский познакомился с Миррой Астровой — дамой потрясающей красоты и женой художника, как видение исчезает бесследно. Ложа всегда пуста.

Второй ход — совсем новая история. Стальский в отчаянии удаляется в деревню, где лечит тоску на лоне природы. И тут в поразительном стечении обстоятельств ему вновь является обольстительница Мирра (лошади понесли коляску, и оттуда выпала дама в беспамятстве — это и была незнакомка из ложи). Оказывается, муж запрятал красавицу в пустую покинутую усадьбу. Доставив Мирру туда, Стальский получает от художника Астрова приглашение к обеду. Далее появляется функция, нами в перечне не отмеченная, так как она совершенно не типична для драм нашего круга, относится к мотивам детектива и у нас встречается в качестве исключения: *загадка*. В парке усадьбы, где прячутся Астровы, Стальский находит труп только что убитого человека. Вскоре приходит и разгадка — тоже мотив детектива, здесь весьма неожиданная. Художник приглашает Стальского позировать для портрета и пытается подсыпать ему яд в питье. Мирра помешала адскому плану мужа. Выясняется: художник охвачен страстью-манией — он пишет картину «Смерть Петрония и Эвники» и желает, чтобы натурщики в действительности умирали во время сеанса. Эвникой должна быть его собственная жена, а партнера ей безумец подбирает. Убит доктор, пытавшийся спасти Мирру.

В результате Мирра и Стальский убегают, художник уничтожает недописанную картину и пьет бокал с ядом, предназначавшийся натурщику.

Как уже говорилось, во многих случаях фатальная страсть к женщине или мужчине может быть легко заменена какой-либо манией, страстью извращенной. В «Тайне ложи литер «А»» — один из таких случаев. В третьем сюжетном ходе драмы обольстительница «первого хода» — Мирра Астрова, а заодно с ней и Стальский, превращается в страдающую жертву маниакальной страсти, и расплата постигает не ее, а безумца-обольстителя, точнее домогающегося.

Получается драма с тремя сюжетными ходами: соблазн, обольщение, загадка, отгадка. Похищение, вызволение. Загадка, домогательство, сопротивление, отгадка, расплата.

Первый сюжетный ход увязан со вторым и третьим очень слабо. Таинственная незнакомка с ее хризантемами для премьера и визитной карточкой без имени, к тому же еще загадочно исчезающая,— вполне самостоятельна как героиня целого сюжета. В продолжении же протагонистом оказывается также вполне самостоятельный для целого сюжета персонаж — маньяк. Сцепление их вполне случайно и оправдывается лишь общей атмосферой таинственности. Кстати, вторжение детектива в так называемую «психологическую драму» замечается не только в фильме, о котором идет речь. Правда, то, что на первый взгляд может показаться парной функцией *загадка — отгадка*, на поверку часто оказывается другой парой: *похищение — вызволение*,— но в драму пробиваются другие мотивы детектива. Это разнообразные свершенные и несвершенные планы ограбления, элементы розыска (например, в фильме «Червонные валеты», где две скрещивающиеся судьбы сестер Насти и Марии Павловны, построенные наподобие судеб Марии и Ольги в «Трагедии современной молодежи», соединяются с приключениями неких Кучинского и Сучинского, членов орудующей в Москве воровской шайки под названием «Червонные валеты»).

Обширна область сложносоставных сюжетов — драмы, где фигурируют герои — представители двух поколений какой-либо семьи. Сначала действуют отцы, потом — дети. Так, в драме «Нет ей ни доли, ни счастья» действие начинает обольститель Смурский. Он соблазнил девушку, которая родила от него ребенка и, брошенная, умерла. За этим сюжетным ходом развернется история подросшей дочери Смурского Нади, состоящая из нескольких ходов. Комбинация обольщения, разочарования, мести, подлога, самопожертвования завершается расплатой. «Семья купца Сухонова», «Миллионеры», «Московский Хитровский притон», «Дети купца

Волжина» и многие другие названия дают нам сходные примеры. Характерно то, что сам факт смены героев внутри драмы при переходе от сюжетных ходов, связанных с отцами, к сюжетным ходам, связанным с детьми,— структурно драму никак не меняет. Т. е. сложносоставные сюжеты такого рода структурно ничем не отличаются от линейных, горизонтальных сюжетов, где новые сюжетные ходы образуют продолжение судьбы одного героя (как в лентах «Не подходите к ней с вопросами» и «Молчи, грусть, молчи») или судеб двух героев (как в «Трагедии современной молодежи» или «Жизни за жизнь»). Просто в какой-то момент вместо старшего поколения начинают фигурировать младшие, целиком и полностью продолжая линию старших, совершая те же ошибки, преступления и комбинируя в своем поведении те же самые функции. Иногда старшие снова включаются в действие (например, в драме «Московский Хитровский притон» вернувшийся с каторги Владимир Новаковский застает свою семью в отвратительном притоне, видит, что его дочь соблазнена сластолюбцем-банкиром, и мстит владельцу притона — персонифицированному выражению соблазна, убивая его). Но это не меняет ни общего хода драмы, ни ее сущности.

Показательным примером является здесь также «кинопоэза» «Ты ко мне не вернешься», рекламировавшаяся как фильм по Игорю Северянину. В оригинале «поэза» звучит так:

Ты ко мне не вернешься даже ради Тамары,
Ради нашей дочурки, крошки вроде крола:
У тебя теперь дачи, за обедом — омары,
Ты теперь под защитой вороного крыла...
Ты ко мне не вернешься: на тебе теперь бархат;
Он скрывает бескрылье утомленных плечей...
Ты ко мне не вернешься: предсказатель на картах
Погасил за целковый вспышки поздних лучей!..
Ты ко мне не вернешься, даже... даже проститься,
Но над гробом обидно ты намочишь платок...
Ты ко мне не вернешься в тихом платье из ситца,
В платье радостно-жалком, как грошовый цветок.
Как цветок... Помнишь розы из кисейной бумаги?
О живых ни полслова у могильной плиты!
Ты ко мне не вернешься: грезы больше не маги,—
Я умру одиноким, понимаешь ли ты?!

Уже в стихотворении это — сюжет А, целиком соответствующий простейшей схеме с одним ходом, где финал — расплата

(смерть покинутого). На экране же в начале и в конце возникал портрет автора с надписью:

Я — гений, Игорь Северянин.
Своей победой упоен:
Я повсеградно оэкранен,
Я повсесердно утвержден [23],

— а между этими кадрами развертывался сюжет, который, как говорилось в рецензии, «...является точным повторением сказки про белого бычка... В обстановке и костюмах двух эпох повторяется одна и та же чересчур обыкновенная история: безнравственная и пустая женщина уходит от мужа, чтобы удовлетворить жажду роскоши и расточительности. Несущественным представляется то, что в одном случае ее муж — поручик Екатерининской гвардии, а в другом — ученый хранитель картинной галереи, что в первый раз она бросает мужа для иноземного принца, а через полтораста лет — для биржевого короля, что раньше она была незаметной актрисой «королевского театра», а теперь стала провинциальной актрисой без ангажемента... Скучное однообразие сюжетов еще больше подчеркивается благодаря тому, что актрису, мужа и богатого любовника и в том и в другом случае играют одни и те же лица, стараясь подчеркнуть в своей игре тождество лиц и событий... Праправнук... читает мемуары своей прабабки и... влюбляется в ее портрет; потом встречает особу, похожую на нее, и все, что он вычитал в мемуарах о жизни бабушки и его предка, ее мужа, повторяется сначала» [24]. Так, «кинопоэза» превращается в элементарно удвоенный сюжет А.

Еще примеры: *«Волжский дьявол»*. 1-й сюжетный ход: богатый волжский купец Ермаков, у которого пошатнулись дела, хочет выдать за богатого кулака Тюфяева дочь Асю, влюбленную в приезжего московского инженера Чардонцева. Тюфяев домогается Аси, и отец потворствует. Он разлучает Асю с возлюбленным, пряча ее в каком-то дальнем городе. Чардонцев в отчаянии уезжает в Москву: соблазн; домогательство; сопротивление; похищение; раскаяние; самоустранение покинутого. 2-й сюжетный ход по возвращении Аси, которую выписывает вконец запутанный кулаком Тюфяевым отец. Ася выходит замуж ради отца: вызволение; крах; самопожертвование. 3-й вставной сюжетный ход связан с Чардонцевым, который в Москве опустился: соблазн; подлог. 4-й сюжетный ход — Ася вызывает Чардонцева, чтобы тот ее спас от ненавистного Тюфяева: соблазн; новая жизнь; месть (влюбленные убе-

[23] *Игорь Северянин*. Громокипящий кубок. Поэзы, 5-е изд. М., «Гриф», 1914, стр. 41.
[24] «Пегас», 1916, № 5, стр. 75—76.

гают, Чардонцев сбрасывает настигшего их Тюфяева в Волгу). 5-й сюжетный ход — через три года, когда Ася и Чардонцев опустились уже совсем и стали грабителями и подонками: победа обольстителя; подлог; расплата.

Итак: соблазн, домогательство, сопротивление, похищение, раскаяние, самоустранение покинутого, вызволение, крах, самопожертвование, соблазн, подлог, соблазн, новая жизнь, месть, победа соблазнителя, подлог, расплата.

2. *«Волгари»*. В первом сюжетном ходе участвуют отцы — богатый купец Петр Ворочилин и бедный старик-водолив Чайкин, любящий выпить. Прибыв однажды внезапно на свой пароход «Орел», где работает Чайкин, и застав его пьяным, хозяин возводит на него ложное обвинение и увольняет старика. Старик пьет все больше, пропивает гроши жены и дочери Насти, и его сын, помощник машиниста Михаил, убивает отца, бросая его на пол в драке, и добровольно отдается в руки властей, получив 10 лет каторги. Тем временем пошатнулись дела купца Петра Ворочилина, он тоже начинает пить, посылает в рейс своего сына, наследника Фому, вскоре умирает от запоя: ложное обвинение; крах; трагическое недоразумение; приход с повинной; расплата.

Во втором ходе включаются дети. Вернувшись из рейса, Фома Ворочилин встречает Настю Чайкину, влюбляется и женится на ней, и наступает временное благоденствие. Но возвращается с каторги брат Насти Михаил, который тайком встречается с сестрой, а Фома принимает его за Настиного любовника, стреляет в него, подстерегая его с женой, и по ошибке убивает Настю. Так, общая схема сюжета получается следующей:

отцы					дети
ложное обвинение;	крах;	трагическое недоразумение;	приход с повинной;	расплата;	поддержка; трагическое недоразумение; расплата

Подобные «зеркальные» структуры с отцами и детьми очень точно выражают идею возмездия: грехи отцов ложатся на плечи детей, это несмываемое клеймо, проклятье. Особенно важна здесь мотивировка нечестно и преступно нажитого богатства. Иногда, когда грехи отцов не демонстрируются в непосредственном действии, в сюжете, проклятие прошлого входит в исходную ситуацию. Т. е. рисуется довольство, богатство, зажиточность, но с самого начала подчеркивается, что это нечестно нажитое богатство и должно прийти возмездие (например, «Дети купца Сухонова»). Финал с искуплением детьми греха отцов редко встречается — так, в драме «Проклятые миллионы» сын миллионерши кутила Михаил сначала долго прожигает наследство, а потом, узнав, что

проклятые миллионы нажиты дедом-фальшивомонетчиком и убийцей, отдает свою фабрику рабочим — и счастлив. Михаил — исключение. В целом дела богатых наследников морально очень плохи.

Итак, мы попытались рассмотреть несколько сюжетных схем кинематографической драмы 10-х годов, выделив:

1. Простейшую схему драмы с одним ходом — *сюжет обольщения* и ее вариант — *сюжет домогательства* — эталон, основной тип.

2. Схему с двумя, тремя и более сюжетными ходами *по горизонтали.*

3. Схему с двумя героями, чьи судьбы развиваются *параллельно.*

4. Некоторые виды сложносоставных схем, где комбинируются мотивы:

а) *похищение — вызволение;*

б) вторгающиеся мотивы детектива *загадка — разгадка.*

5. Сложносоставные схемы с героями двух поколений.

Напрашиваются некоторые общие замечания и предварительные выводы.

Обращает на себя внимание чистота инварианта — сюжета обольщения. Здесь устойчива не только основная функция А (A_1), но и чередование, последовательность других, дающие всегда развитие сюжета: начальная ситуация; соблазн; обольщение; победа соблазнителя; пойманы с поличным; новая жизнь; самоустранение покинутого; разочарование; крах; расплата (с незначительными пропусками и перестановками). В сравнении с этим сюжетом сложносоставные схемы других видов воссоздают картину хаоса, волюнтаризма, путаницы, что становится ясно видно из записи схем с помощью кратких буквенных обозначений функций [25].

Можно заметить также, что именно вне сюжета обольщения чаще встречаются случаи, когда одни и те же действия и поступки имеют значение разное. Например, похищение может быть самостоятельной функцией, а может служить формой шантажа, мести. Отмечая такого рода явление в волшебной сказке, В. Я. Пропп называет его «ассимиляцией» одной формы с другой. Автор «Морфологии сказки» утверждает, что истинный характер функции всегда можно определить по последствиям действия или поступка. Например, «если за решением задачи следует получение волшебного средства, то мы имеем испытание дарителя. Если следует добыча невесты и брак, мы имеем трудную задачу» [26]. Для

[25] Этот круг материала требует дополнительного изучения как самих функций, так и способов комбинаций, что, возможно, выявит какие-либо не раскрытые нами закономерности. Но все же общая картина от этого не должна измениться.

[26] *В. Я. Пропп*. Морфология сказки, изд. 2-е. М., 1969, стр. 61—62.

волшебной сказки с ее тысячелетним каноном такой способ определения надежен, так как сказка имеет безупречную внутреннюю логику, и сами случаи ассимиляции и двойного морфологического значения одной и той же функции также каноничны, освящены древней традицией. В нашем же материале, ранней кинематографической драме, как мы видим, уже есть и определенная устойчивость одних элементов и хаотическое брожение других. Поэтому и последствия одного и того же поступка, действия в иных сюжетах обусловлены логической закономерностью, в других — могут быть совершенно случайны, неожиданны, никак не оправданы.

То же происходит и с распределением функций по действующим лицам, и с внутренней последовательностью мотивов. Мы уже отмечали, что *месть*, например, свершается только покинутым, жертвой, родственниками жертвы. Что *расплата* постигает героя (героиню) обольстившего, т. е. виноватого, и никогда — героя, подвергшегося домогательству, вынужденного пасть, чей удел вознаграждение. Вместе с тем мы видим, как в сложносоставных сюжетах сам герой вдруг неожиданно меняется и выступает в новом качестве без всяких к тому внутренних причин. Так, в драме «Волжский дьявол» несчастная, преследуемая кулаком Тюфяевым Ася превращается в убийцу и воровку, что в принципе подобным героиням не свойственно. То есть рядом с «классичным», безупречно продуманным сюжетом обольщения в его множестве вариантов, с удвоениями, утроениями, продолжениями, параллельным развитием линий,— существуют внутренне неоформленные, на первый взгляд, сумбурные сюжеты.

Было бы серьезной ошибкой видеть в этом втором явлении некую «раскованность», свободу художника, неподчинение правилам и схемам, обращение к богатству самой жизни. Ничего подобного нет. Второго рода сюжеты столь же условны, и жизнь в них подвергнута той же самой обработке, только лишь произведенной как бы наспех, более неумело. Ведь и здесь фигурируют те же самые зафиксированные сюжетные мотивы плюс столь же стойкие мотивы, взятые из других жанров. Только если в первых случаях они комбинируются на основании определенной внутренней системы, здесь они «накиданы». Особенно показательны в этом смысле сценарии Зои Баранцевич — актрисы, поэтессы, плодовитого кинодраматурга. Многие из них опубликованы в журнале «Пегас» за 1916 г. Это пример изощренной, «интеллигентской» путаницы все тех же элементов с потугами на оригинальность и неожиданность.

Время, когда кинематограф начнет высвобождаться из своих ранних схем (причем огромная часть кинематографической продукции навсегда останется с этими же схемами, лишь подновляемыми), еще далеко впереди. Сейчас же, в 10-е годы, кино проходит младенческую стадию, на которой, перефразируя слова А. Н. Веселовского, уже произошла схематизация мотивов, но лишь началась схематизация сюжетов. Этим, наверное, и объясняется порой возникающий беспорядок в сюжетном хозяйстве.

Однако и в этом беспорядке нельзя не заметить определенной закономерности, которая необычайно важна для характеристики кинематографической драматургии той поры.

Это — уже упомянутая нами *внутренняя серийность* как основной принцип композиции. Продолжения сюжетов по горизонтали — это заложенная внутри одного фильма серийность. Фильм стремится к продолжению, новому выпуску, новым приключениям, новым похождениям — проверенному литературой способу завлекать читателя. Ведь читатель принял героев, полюбил их и желает знать, что дальше. Этой же внутренней серийностью объясняются всякие несообразности сложносоставных сюжетов, где каждый отдельный сюжет представляет собой по сути дела одну серию. Таковы и драмы с отцами и детьми, где два поколения семьи дают две серии.

Такова ведь и драма «Тайна ложи литер «А»», где первая серия — история красавицы незнакомки, влюбившейся в актера, чисто условно связана с новой историей — ее мужа, художника-безумца. Это — две серии, история с продолжением.

Внутренняя серийность очень быстро переходит на экране в серийность прямую, открытую. Фильмы из серий на Западе снимаются уже в 1900-х годах [27]. Первая двухсерийная картина русского производства сделана в 1913 г.— «Ключи счастья», кинороман в 2-х сериях и 10 частях, поставленный по А. Вербицкой В. Гардиным и Я. Протазановым. Далее выходят на экран серии «Разбойника Васьки Чуркина», «Сашки-семинариста» и др. Преимущественно это — сыскные фильмы, детективы, прямо корреспондирующиеся с книжными сериями Ната Пинкертона, Ника Картера и др. Но этот же принцип переходит в область психологической драмы. Таковы, например, серии «Марьи Лусьевой» — длинная, с многими продолжениями история падшей девушки, вспыхивающая новым циклом «Марья Лусьева за границей». Таковы и серии «Петербургских трущоб» (адаптации романов В. Крестовского) и другие фильмы. Сюда же относятся и «единичные» продолжения — «У камина» — «Позабудь про камин», разнообразные попытки продолжать классические романы — например, «Дочь Анны Карениной».

---

[27] Подробная их фильмография дана в статье: *Francis Lacassin.* «Le serial». Dossiers du cinéma, Film I. Casterman, 1971.

Повторность сюжетных элементов раннего кинематографа и обнаруживает себя как серийность. Она предстает в качестве закономерности, имеющей глубокие исторические корни. Визуальная беллетристика экрана становится прямой преемницей «вербальной» беллетристики. И трудно ограничиваться аналогией только с сюжетными блоками современной кинематографу массовой литературы — с копеечными выпусками или с упакованными в подарочные галантерейные коробочки повестями-клише Лидии Чарской. Кинематографические сюжеты, с помощью которых новую территорию — полотняное пространство экрана — оккупировала старая добрая «история с продолжением», проясняют далекую историческую ретроспективу. В единый, прерывистый и непрерывный многовековой ряд выстраиваются античный роман, сборники типа «Звезды пресветлой» или «Римских деяний», новеллы в циклах, лубочные повести, и, конечно, романы-фельетоны и, разумеется, серии знаменитых разбойников с их географическим охватом от парижских тайн, Фантомаса и Арсена Люпена до лихих похождений Антона Кречета и Сашки-семинариста. Тяготение к длительности, к продолжениям продолжений, к метражу родилось, разумеется, не в конце XIX в.— в пору, к которой современные исследователи массовой культуры и литературы относят ее возникновение и бурное развитие. И не в 1911—1913 гг., когда Пьер Сувестр и Марсель Аллен выпустили 32 тома «Фантомаса» по 250 страниц каждый. В своем исследовании романа М. М. Бахтин отмечает удлинение романа в ходе эволюции жанра: «Греческие романы сравнительно невелики. В XVII веке объем аналогично построенных романов увеличился в десять-пятнадцать раз. Никаких внутренних пределов такому увеличению нет» [28],— утверждает исследователь и приводит такие данные касательно размеров наиболее известных романов XVII в.: «Астрея» Д'Юрфе — пять томов, всего свыше шести тысяч страниц; «Клеопатра» Кальпренеда — двенадцать томов, свыше пяти тысяч страниц.

И если объем романа начинает резко сжиматься с возникновением романа реалистического, то высокохудожественные, новаторские его достижения в XIX в. никак не побеждают, не отменяют старого авантюрного романа (в широком смысле, т. е., условно говоря, романа фабулы). Они лишь отодвигают его на видимую периферию общего литературного потока, отбрасывают во «второй сорт», «в третий сорт», в литературный бульвар. И вот тогда-то на помощь приходят средства массовой коммуникации, тиражи, книжный рынок и далее новорожденный экран, а еще далее, через

[28] *М. М. Бахтин.* Формы времени и хронотопы в романе.— «Вопросы литературы», 1974, № 3, стр. 142.

несколько десятилетий,— голубой экран телевизора со своими сериями и сериалами, которые становятся основой телевизионной программы. В течение всего XX в. можно наблюдать стремительное увеличение, эскалацию объемов, длительностей, количества экземпляров. Изначальный тип повествования, прямо подводящий к экранной многосерийности и в нее переходящий,— движение исключительно по горизонтали, присоединение к истории еще одной истории, второй, третьей, двадцатой, сотой, и так до бесконечности. Наличие сложносюжетных драм с параллельными историями двух героев не меняет дела, ибо параллель не имеет для фильма решительно никакого смыслового, концепционного значения, это та же горизонталь, но только лишь удвоенная. Тот же, не объем, предполагающий устремление вверх, вглубь, вширь, но именно метраж, а точнее — километраж сначала рукописных, потом — с помощью Гуттенберга и Ивана Федорова — типографских страниц и, наконец, целлулоидной и магнитной пленки. Статистика устрашающа: «Пятьдесят миллионов экземпляров «черной серии» выпущено за двадцать лет; 20 миллионов читателей разных стран в один и тот же день просматривают один и тот же комикс «Мадрака-волшебник», ...одно французское издательство публикует ежемесячно шесть шпионских романов по 140 000 экземпляров каждый... Старая мелодрама и новая научная фантастика, роман-фельетон XIX века, который усиленно переиздается, популярный роман начала XX века, как, например, «Фантомас», первые тома которого разошлись в количестве от 10 до 12 миллионов экземпляров» [29],— эти цифры, взятые из французской прессы, приведены в упоминавшейся книге «Массовая литература и кризис буржуазной культуры Запада». Там же приводятся следующие данные: 207 романов бульварной писательницы Хедвиг Куртс-Малер (умерла в 1950 г.) общим тиражом более 50 миллионов экземпляров; 120—150 миллионов экземпляров серийных «романов-тетрадок» с 500 миллионами читателей в год и т. д. и т. п.

В этой индустрии сюжетов, в этом бесконечном повествовании, годами и десятилетиями длящемся в книжных выпусках и на экране, приходится видеть не только гигантское бедствие современной культуры, не только насильственную оккупацию человечества печатной и визуальной макулатурой. Связи «спрос — предложение», «производство—потребление» здесь намного сложнее. Уже наш материал, связанный с рождением массовых искусств в России на рубеже двух последних веков, настойчиво требует постановки ряда вопросов. И прежде всего о древней традиции по-

[29] «Массовая литература и кризис буржуазной культуры Запада». М., «Наука», 1974, стр. 183—184.

вторности, о стереотипах в сюжетосложении, которым наверняка должны соответствовать определенные культурные архетипы восприятия, некие извечные потребности читателя и зрителя.

Здесь сказывается гораздо более широкая закономерность массового восприятия искусства и соответствующей ей эстетической традиции, которая в наши дни все более уверенно признается гуманитарной наукой и все более пристально ею исследуется. Обратимся к авторитету академика М. Б. Храпченко, подчеркнувшего важность изучения и объяснения «процессов воздействия эстетических знаков, в частности тех, которые могут быть названы *художественными стереотипами* (курсив мой.— *Н. З.*)». «...Речь идет не об использовании традиций как фактора, стимулирующего движение вперед,— подчеркивает М. Б. Храпченко,— а именно о традиционном и устойчивом как таковом. В этом смысле представляет интерес мнение некоторых ученых, которые особое значение в искусстве придают общим местам, «топосам». Американский исследователь Н. Фрай писал: «Вся история литературы дает нам право рассматривать ее как вариации относительно ограниченной и простой группы формул, которые уже могут быть изучены в примитивной культуре»» [30].

Бесспорно, что именно массовая культура нашего века, неопровержимо подтвердив устойчивость стереотипов, «топосов» в искусстве и корреспондирующихся с ними архетипов восприятия, стимулировала новый расцвет фольклористики, вызвала особый интерес к мифу, исследование которого потребовало нового комплексного изучения и применения новых методов анализа. Бесспорно и то, что сопоставления современной «машинной» культуры и культуры примитивной, сама тема мифологии XX в., популярная сегодня, также не случайны. И возникла эта тема опять-таки в начале нашего столетия, когда Корней Чуковский бросил свое крылатое определение кинематографа как эпоса города, как городского фольклора, а сюжеты экрана назвал современными «сказками и мифами». Догадка была быстро подхвачена критикой, в частности, талантливая статья А. Топоркова, помещенная в сборнике 1918 г. «Кинематограф» — первом послеоктябрьском кинематографическом издании,— так и названа «Кинематограф и миф», а персонажи «экранного эпоса» сравниваются в ней с фольклорными героями. «Отвлечемся от очевиднейших извращений, от грубых мелодраматических форм, от лубочного примитивизма сегодняшнего кинематографа,— пишет автор статьи,— постараемся дать себе ответ в том, что же действительно переживается зрителями, к какой форме, к какому роду произведений должна быть отнесена даже вульгарная кинодрама,— тогда мы должны будем признать, что в ней действуют прежде всего *герои* в том же самом значении, в каком значении являются героями Гектор и Ахилл, Роланд и Зигфрид, Илья Муромец и Алеша Попович» [31].

[30] «Контекст, 1973». М., «Наука», 1974, стр. 54.

Интересно, что А. Топорков подчеркивает в своем смелом, если не рискованном, сопоставлении именно момент восприятия кинематографического зрелища — «то, что же действительно *переживается зрителями*». По-видимому, здесь и вступают в действие те самые «топосы», общие места, художественные стереотипы, чья устойчивость не подлежит никакому сомнению.

Та же самая устойчивость общих мест, повторность блоков, внутренняя серийность обеспечивали успех и бульварной литературе начала века, не говоря уже о бесхитростных наивных «выпусках».

И в литературном «бульваре», и в самых низовых формах массового чтива все же просматривалась, проглядывала вязь старого доброго авантюрного романа. О его вековом обаянии отлично писали современники Джойса, Пруста и Кафки, прошедшие все искусы модернизма. Например, Вяч. Иванов: ««Die Lust zu fabuliren» — самодовлеющая радость выдумки и вымысла, ткущая свою пеструю ткань разнообразно сцепляющихся и переплетающихся положений,— когда-то являлась главною формальной целью романа, и в этом фабулизме эпический сказочник, казалось, всецело находил самого себя, беспечный, словоохотливый, неистощимо изобретательный, меньше всего желавший и хуже всего умевший кончить рассказ. Верен он был и исконному тяготению сказки к развязке счастливой... Пафос этого беззаботного, «праздномыслящего», по выражению Пушкина, фабулизма, быть может, безвозвратно утрачен нашим усложненным и омраченным временем» [32]. Автор декадентской «Жизни человека» Л. Андреев удивлялся, что «на низах еще продолжает переживаться, даже еще только начинает, пожалуй, старая драма действия, как и старый роман приключений...» [33]

Естественно возникает вопрос о взаимодействии традиционного и современного, «топосов» и актуального материала в массовой продукции начала века.

[31] «Кинематограф», 1918, стр. 46.

[32] *Вяч. Иванов*. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., «Мусагет», 1916, стр. 20.

[33] *Леонид Андреев*. Письма о театре. Альманах «Шиповник», кн. XXII. Пг., 1914, стр. 265.



Фоны, атрибуты. Порнография на экране 10-х годов

Мотивы ранней кинематографической драмы, при всей своей условности и возможности их существования в другую эпоху и в другом обществе, разумеется, не безразличны к русской действительности 10-х годов. Небезразличны к ней и сюжеты, комбинации мотивов. Сравнение с заграничной — скажем, французской или итальянской продукцией сразу выявило бы разницу. Но и на основании только лишь отечественного кинорепертуара можно утверждать, что такие функции, как обольщение, подлог, ложное обвинение, приход с повинной и их настойчивые вариации, связаны с непосредственной действительностью русских 10-х годов (в то время как другие мотивы: похищение, месть, трагическое недоразумение — более абстрактны и переходят в кинематографическую драму из старших, вековых видов). Обратимся к тем способам связи с действительностью, которые существуют помимо основных, структурных элементов драмы.

Таковы в первую очередь *фоны*, на которых развертывается действие. Как известно, подавляющее большинство фильмов, о которых шла речь, сделаны во время первой мировой войны. Как же отражается такое огромное, колоссальное по значению для судеб России событие в кинематографической драме?

Уже можно было убедиться, что на функциях, комбинациях мотивов, сюжетах в целом война никак не отразилась. В большом круге материала, рассмотренного до сих пор, война сказывалась лишь некоторыми мотивировками действий и обстоятельств, которые с успехом могли быть заменены другими мотивировками (так, например, в драме «Лунная красавица» отец Ани — первой героини — знакомится с Клавдией — второй героиней и будущей мачехой Ани в каком-то комитете помощи жертвам войны. Отец с успехом мог бы познакомиться со своей избранницей на балу или у знакомых, так как для развертывающегося сюжета двойного обольщения место знакомства его с Клавдией никакого значения не имеет). Но даже такого рода «вставки» военной действительности очень редки в рассмотренных фильмах.

Однако существует немалое количество картин, где война изображается «непосредственно». Выпуск их относится преимущественно к 1914 г. Это так называемый «пропагандистский» цикл (напоминаем, что в круге нашего внимания — лишь «психологическая драма»), состоящий из драм и детективов. В детективах действуют немецкие и турецкие шпионы, в драмах — все те же, давно

знакомые нам персонажи, поставленные в будто бы новые — военные — обстоятельства. Перескажем некоторые сюжеты:

1. «*Под грохот пушек*». На фабрике германского подданного Мюллера работает бухгалтером старик Стоянов. Дочь Стоянова Вера любит молодого счетовода Сорокина, и он отвечает ей взаимностью. Но Вера приглянулась сыну хозяина Фрицу Мюллеру. Девушка отвергает его домогательства. Фриц решает мстить и хочет уволить старика Стоянова с фабрики. В этот момент его призывают на фронт. «Далее перед зрителем проходят картины боевой жизни» (либретто). Призывают в русскую армию и Сорокина. Вера также уходит на фронт сестрой милосердия. Сорокин взят в плен, где встречается с Фрицем Мюллером. Фриц пишет Вере письмо, требуя, чтобы та явилась и отдалась ему, иначе он лишит жизни Сорокина. Вера пробирается в немецкий штаб, решаясь на жертву во имя любимого. Мюллер показывает Вере из окна Сорокина, привязанного к дереву, и пытается овладеть ею. Сорокин видит через окно спальни ужасную картину. Мальчик-пастух перерезает веревки, Сорокин вскакивает в окно и душит насильника. Сорокина ведут на расстрел, но в это время врывается русский казачий отряд, и герои спасены.

Перед нами схема: начальная ситуация; соблазн; домогательство; сопротивление; шантаж; самопожертвование; вознаграждение — сотни раз варьирующаяся в фильмах.

Изменились лишь фоны, имена персонажей (домогается Веры не фабрикант-сластолюбец, какой-нибудь Тюфяев или Ворочилин, а неприятель, немец, Фриц Мюллер) и мотивировка вознаграждения. Теперь вознаграждение осуществляет героический казачий эскадрон, разгромивший вражеский штаб.

2. «*Беженцы*». Чиновник Рудзевич прекрасно жил с любимыми дочерьми Алей и Яниной в маленьком городке Лифляндии. Но грянула война, враг приближается к городу. Рудзевич не успел бежать. Немцы взяли в плен его и жениха Али Юрия. Аля и Янина, спрятавшись на чердаке, ночью выбралась из городка с партией беженцев. Девушки прибыли в большой город, где на вокзале их встретила богатая дама Амалия Карловна, предложившая им приют в своем доме. К счастью, на вокзале в это время находился представитель комитета помощи беженцам студент Зарянский. Он запомнил номер автомобиля, на котором уезжали девушки (влюбился в Янину). Дом Амалии Карловны оказался притоном. При приближении негодяев-гостей Аля пытается броситься из окна, а Янина — повеситься, в результате чего Аля сходит с ума, а Янина в истерике. В это время Юрий, жених Али, приехал в город искать девушек, убежав от немцев (Рудзевича они расстреляли). Юрий идет в комитет помощи беженцам,

где знакомится со студентом Зарянским, влюбившимся в Янину. По номеру автомобиля, на котором уехали девушки, они находят притон Амалии Карловны и являются туда под видом гостей. Но там уже почему-то этих подозрительных гостей приметили, и сподручный Амалии Карловны Андрей заманивает Юрия и Зарянского в комнату номер 7. Юрий слышит пение безумной Али, но Андрей поворачивает рычаг, и посетители проваливаются под пол. Придя в себя под обломками кровати в каком-то подземелье, Юрий и Зарянский разбивают стены и вырываются на свободу в тот момент, когда девушкам грозит опасность: Янину злодеи уже успели увезти, а Аля без чувств. Юрий и Зарянский бросаются в погоню. Заметив преследование, негодяи бросают жертву в сугроб. Спасители подхватывают девушку. Все обнялись. К Але вернулось сознание. Аля и Юрий, Янина и Зарянский решают ждать победы над ненавистным врагом, чтобы соединиться узами брака.

Эта конструкция является дубликатом «Тайны Воробьевых гор», также основанной на мотивах похищения, вызволения, домогательства, вознаграждения. Только там в роли злых сил выступали алчная мать похищенной в притон девушки и дурной советчик, злобный колдун с Воробьевых гор. Здесь эту роль исполняет война. Война входит в исходную ситуацию чисто условно, как знак любого бедствия, а далее никакого отношения к войне реальные ситуации и перипетии не имеют. В финале опять-таки чисто декларативно говорится о желанной победе.

Такое положение буквально во всех военных и пропагандистских сюжетах. Война — или исходная ситуация, демонстрирующая неполноту жизни героев, бедственную их долю, или мотивировка отлучки героя, героини, спасителя и т. д. Значит, речь идет не о внутренних, конструктивных элементах драмы, из которых складывается действие, которыми движется сюжет, но лишь о фонах, обозначенных в драматургии номинально и далее то ли воплощающихся на экране, то ли нет — это зависит уже только от постановки. «Дочь истерзанной Польши», «Умер, бедняга, в больнице военной» и другие картины наглядно подтверждают это. То же самое можно сказать об обширном цикле драм на «международные политические темы», где политическая конъюнктура является лишь поводом для выбора *фонов* действия, а само действие повторяет те же типы схем, что и в «нормальной» психологической драме. Это — ленты о зверствах турок в турецкой Армении и о героических армянских и русских девушках, не поддающихся домогательствам турецкого паши, военачальника, хана, офицера и т. д. («Во власти курдов», «Кровавый полумесяц», «Кровавый Восток», «Энвер-паша, предатель Турции» и др.). Здесь всюду в роли домогающегося — отвратительный высокопоставленный турок. Поддержка персонифицируется в скромном соотечественнике героини, а вознаграждение приносит победоносная союзная армия. Нужно сказать, что приноравливание традиционных схем к конъюнктуре за счет введения конъюнктурного фона — этот секрет ремесла кинематографического, и не только кинематографического,— был разгадан очень рано, хотя потом, в последующие десятилетия, кинематографисты научились работать более тонко, чем их вполне наивные и откровенные предшественники из 10-х годов.

К фоновым, атрибутивным «конъюнктурным» элементам в подавляющем большинстве кинематографических сюжетов 10-х годов относятся и порнография, и мистика. Да, при всей видимой распространенности декадентских веяний в тогдашнем кинематографе они все же касаются фонов, орнаментики, верхнего слоя. Это дань «элитарной» моде. Это подражание изысканной интеллигентности с одной стороны и столичному кафе-шантану — с другой. Но лубочная народная традиция проступает сквозь модернистский декор даже здесь. Охотно и активно эксплуатируя резервуар бульварной модной литературы, кинематограф тем не менее производит с материалом бульвара определенную операцию «оздоровления». Именно демократичность нового зрелища обуславливает ее, именно массовость кинематографа способствует снятию болезненности и изощренности.

Недаром Александр Блок и Лев Толстой, Андрей Белый и Александр Бенуа, страстно ненавидя коммерческую пошлость, томясь от декадентства, нашли в кинематографе материк душевного здоровья, «демократический театр будущего», наивный и прекрасный мир чистоты. Им трудно было бы отказать в проницательности. Несмотря на «жабу-торгаша» в камышах кинематографии, «кафров и готтентотов» в зрительных залах и многое прочее, о чем уже говорилось на предыдущих страницах, кинематограф был выделен всей мыслящей Россией из художественной панорамы эпохи, изо всех видов зрелищ — надо думать, что все-таки не зря, не напрасно.

Сейчас, пусть и на узком плацдарме психологической драмы, взятой нами в объектив внимания, мы, может быть, получим подтверждение тому, что непосредственно чувствовали современники и о чем они столь взволнованно, а порой и умиленно, писали. Решение названной нами проблемы, сколь частной бы она ни казалась на первый взгляд, существенно важно для общей характеристики массового искусства и «массовой культуры» в целом, никак не поддающихся однозначным оценкам. То, что нашим материалом сейчас служит именно психологическая драма (а не, скажем, комедия — жанр исконно народный, традиционный), психологическая драма — детище смутных, зараженных ядом, подернутых тлением

10-х годов, только лишь придает, на наш взгляд, остроту постановке вопроса. Здесь должны столкнуться крайности — «усложненное, омраченное время», а попросту декаданс, эстетика модернизма и — с другой стороны — «праздномыслящий фабулизм» старого эпического сказочника, чью роль брал на себя кинематограф. Заволакивая экран, декадентские мотивы и особенно порнография и мистика не определяют конструктивной сути психологической драмы и в абсолютно подавляющем большинстве случаев являются лишь элементами фона, «узором», тоном повествования. Это — та же конъюнктура, что и введение военных обстоятельств или политической темы, только более распространенная. Добропорядочность раннего кинематографа в общей панораме русских художеств просто удивительна — по сравнению с литературой и театром тех лет экран — поистине оплот патриархальности. Подчеркнем опять, настойчиво — речь идет не об оценках, что «лучше», что «хуже», не о предпочтении, которое следует отдать «смелому» декадентскому эпатажу или мещанской, часто ханжеской, защите скромных добродетелей. Мы констатируем факты.

Лишь в очень немногих, единичных лентах порнография выступает как таковая, т. е. дается некое изображение, призванное вызвать соответствующий сексуальный эффект, или ситуация, его подразумевающая. Можно назвать, например, фильм «Хвала безумию», вольную экранизацию романа «Венера в мехах» Захер-Мазоха. Общий контур фильма — сюжет обольщения, где фигурирует некий Поэт, который бродит по романтическому парку и влюбляется одновременно в статую Афродиты и во владетельницу замка прекрасную флорентинку. Далее обольстительница-флорентинка устремляет свои чары на супермена-князя. Но мотивы, которые составляют эту драму разочарования Поэта, уже совсем иные. Флорентинка требует от Поэта, чтобы он поступил к ней в имение лакеем. Поэт охотно исполняет свои лакейские обязанности, с рвением и самоистязанием. Флорентинка приказывает Поэту прислуживать ей во время купания в бассейне, конечно, ничего ему не позволив. Более того, когда в имение приезжает князь, Поэт прислуживает им обоим. И в том же бассейне, где томился влюбленный лакей, флорентинка «становится рабыней князя» в присутствии Поэта. Последний ищет во всем этом горькое наслаждение, пока не сходит с ума.

Простое сопоставление с прежними сюжетами, где действовали кокетки, всегда наказуемые, обольщенные, всегда расплачивающиеся за свою слабость, где стойкая невинность непреложно вознаграждалась,— показывает, что перед нами в данном случае нечто совершенно иное. Но подобных примеров можно отыскать лишь единицы. Среди них упоминавшийся фильм «Любовные похождения г-жи. В.». Как уже говорилось, по своей конструкции это серийный сюжет, в нескольких ходах повторяющий обольщение. Однако там фигурирует дневник Лелечки В., где героиня, в частности, рассказывает, как она назначала свидание поклоннику-гимназисту и, пока он стоял под окном, открывала занавески и начинала раздеваться. Это — типичная вставка порнографического характера, повторяем, чрезвычайно редкая. Впрочем, реализовалась ли эта вставка на экране, судить сегодня мы уже не можем, так как фильм не сохранился и приходится пользоваться лишь данными либретто.



Плакат к фильму В. Мейерхольда «Портрет Дориана Грея» работы В. Егорова.

С романами Е. Нагродской, полными извращенных и пряных страстей, запретных наслаждений и прочего декаданса, в кинематографе проделывается тоже соответствующая операция. «Белая колоннада», судя по либретто и рецензиям, предстает на экране трогательным рассказом о женщине, разочаровавшейся в любви и решившей уйти от страстей под «белую колоннаду» мечты (героиня уезжает путешествовать). Есть все основания предполагать, что сходным образом экранизированы были и такие одиозные назва-

ния, как знаменитая «Леда» бульварного порнографа Анатолия Каменского (на экране «Трагедия Леды» — по сценарию и в постановке самого А. Каменского, активно подвизавшегося в кинематографе) и остальные 20 картин по его прозе, пьесам и оригинальным сценариям.

Основания для таких предположений дают сохранившиеся в Госфильмофонде картины, которые традиционно считаются вершинами порнографии и мистики в предреволюционном русском репертуаре и в его шлейфе — продукции частных фирм, выпущенной уже после революции. Например, полностью сохранился двухсерийный «Сатана ликующий» Я. Протазанова (выпуск 17 и 21 октября 1917 года) — образчик фильмов этого круга.

Фильм Я. Протазанова доставил немало трудностей биографам режиссера в ту пору, когда путь его нарочито выравнивался киноведами [34]: приходилось заминать промашку автора реалистической «Пиковой дамы» или целиком приписывать «сатанинский фильм» тлетворному, чуждому влиянию.

Труд этот был напрасен, ибо «Сатана ликующий» мало чем отличался от других предреволюционных фильмов Я. Протазанова, не говоря уже о его картине того же года «Малютка Элли» (по «Маленькой Рокк» Мопассана), но и от предшествовавших «Проклятых миллионов» и «Прокурора».

В пересказе сюжет выглядит так:

В мирный дом пастора-аскета Тальнокса, вдовца, скромно живущего со своей свояченицей Эсфирью и ее мужем, горбуном-живописцем Павлом, является под видом странника некая таинственная личность. Тут-то все и начинается. Отправившись в антикварную лавку с пришельцем и застенчивой Эсфирью, пастор, как завороженный, прикован взглядом к странной картине: в вакхической позе застыл на полотне «Сатана ликующий» — точь-в-точь новый друг, поселившийся в доме, но только с рожками и венком сатира. Пастор в демоническом порыве крадет картину и вешает ее у себя. Это роковой шаг. Картина кидает Тальнокса в объятия Эсфири. А дальше под нарастающим воздействием дьявольских чар чета прелюбодеев приносит картину в храм и предается святотатственной хвале лукавому — ноты «Гимна ликующему» также были подсунуты Тальноксу искусителем... Функцию расплаты осуществляет горбун Павел, расписывающий храм. Он бросает преступную картину в пастора, сам падает с лесов, и оба погибают. Эсфирь, рыдая, уезжает в поисках новой жизни, неся под сердцем ребенка Тальнокса...

---

[34] См., напр., в сб. «Памяти Я. Протазанова». М., «Искусство», 1961.



Кадр из фильма «Сатана ликующий».
Пастор — И. Мозжухин;
Сатана — А. Чабров;
Эсфирь — Н. Лисенко;
горбун Павел — П. Павлов.

Мы видим давно нам знакомую схему-конструкцию: начальная ситуация (недостачей в данном случае служат задавленные страсти), соблазн, обольщение, победа обольстителя, пойманы с поличным, месть покинутого, расплата — классический, простейший сюжет обольщения.

Спецификой этого сюжета в «Сатане ликующем» служит лишь то, что функцию «соблазна» здесь осуществляет не просто какой-нибудь там друг или подруга-сводница, а сам князь тьмы или — еще точнее — сразу три «соблазнителя»: 1) Сатана просто в бытовом обличии странника. Кстати он сыгран А. Чабровым не без юмора и типажно выбран отлично (это плотный, плотский, некрасивый, но с лицом оригинальным и не без мужского обаяния современный господин); 2) Изображение «Сатаны ликующего» на живописном полотне и 3) «Гимн ликующему» в нотах и неслышной с немого экрана, но, судя по реакции Тальнокса и Эсфири (при первых же звуках они оба начинают волноваться, тяжело дышать и кидаются друг другу в объятия), гипнотической

мелодии. Однако такое «растроение» соблазнителя функционально ничего в сюжете не меняет: недаром, как уже упоминалось, еще в 1916 г. Стржигоцкий (все тот же проницательный Н. Туркин) по поводу одного фильма писал, что «г-жа Чернова свободно могла любить апаша (а не благородного героя. — *Н. З.*), а г. Мичурин пылать преступной страстью к букету роз» (а не к г-же Черновой.— *Н. З.*) — суть дела от этого бы не изменилась, то есть замещение объекта страсти (так же как и «субъекта соблазна») типично для сюжетов раннего кинематографа, лишь подтверждая их идентичность.

Конструктивную же основу здесь представляет никакой не мистический, вовсе не порнографический, а нормальный сюжет обольщения. Кроткая Эсфирь выступает некиим «медиумом» Сатаны и жертвой одновременно. Поэтому она остается жива, хотя и с разбитым сердцем и с большими страданиями, ожидающими ее в будущем. Пастора постигает нормальная и законная расплата, а соблазнитель, как это всегда бывает в подобных сюжетах, удаляется.

Из-за ошибки в либретто, где Эсфирь была названа сестрой Тальнокса, у некоторых историков возникло обвинение фильма в «кровосмесительстве». Боже, как можно было заподозрить в этом картину! Инцест, как и любая извращенная страсть, реализованная в наглядных действиях персонажей,— не для русского экрана! Эсфирь — свояченица пастора, супруга увечного Павла, скромная, тихая женщина, оказавшаяся нестойкой, мало сопротивлявшаяся страсти Тальнокса и потому наказанная.

Очень показательно, что мотивы сексуальных извращений, маний, порочных страстей, которыми полна литература 10-х годов (у Зиновьевой-Аннибал, Кузмина и других), не проникают на экран вообще или оказываются смягченными.

Утверждая это с уверенностью для подавляющего большинства фильмов, не рискнем, однако, вынести твердое решение по одному поводу, правда, существенному: по поводу «Портрета Дориана Грея» В. Мейерхольда. С. С. Гинзбург в своей реконструкции картины, увы, не сохранившейся, подчеркивает, что именно здесь «впервые в русской кинематографии *эстетизировался порок* (что подчеркивалось исполнением заглавной роли женщиной — В. Яновой)» [35]. Исследователь считает, что «Портрет Дориана Грея» послужил «программным произведением эстетски-декадентских исканий» [36], что вслед за ним и пошла серия болезненных, извращенных картин, начатая «Хвалой безумию».

[35] *С. Гинзбург.* Кинематография дореволюционной России, стр. 304.
[36] Там же, стр. 305.

Но существует и совсем иное мнение о фильме «Портрет Дориана Грея», высказанное современником в рецензии: «Хотя в театральных кругах г. Мейерхольд слывет крайним левым, но по существу он является скорее крайним правым, так как проповедуемая им стилизация всегда сбивалась и сбивается на путь старой театральщины, где красивой позе часто предпочиталось все другое. Именно этой театральщины кинематографу и не надо» [37],— заключает критик, в частности относя к старой отсталой театральной традиции исполнение главной мужской роли актрисой — женщиной. Кто прав в отношении мейерхольдовского фильма и В. Яновой, установить сейчас уже нельзя. Несомненно, однако, то, что «Портрет Дориана Грея» существенным для дореволюционного кино произведением, фильмом программным не стал. А если и положил начало циклу под шапкой «Хвала безумию» (что вполне допустимо), то сам этот цикл занял на раннем экране вполне скромное пространство.

Для экранной адаптации эротических мотивов характерна картина «Малютка Элли» Протазанова. Сексуальная мания мопассановского героя, респектабельного буржуа, изнасиловавшего и убившего девочку-подростка, получает здесь любопытное психологическое «оправдание»: изнасилованная малютка Элли, младшая сестра Клары, невесты, а потом жены героя — уважаемого мэра города, настолько похожа на саму возлюбленную, что обманчивое сходство подвело мэра (у него и нервы к тому же были не в порядке) и толкнуло его к ребенку...

Во второй серии «Сатаны ликующего» история греха и расплаты повторяется в судьбе сына Тальнокса, пианиста. Эсфирь — уважаемая, пожилая дама из респектабельного, светского круга. У сына прелестная богатая невеста, все счастливы, старый грех забыт. Но Сатана не дремлет. Однажды во время своих музыкальных штудий Сандро (так зовут сына) находит среди вороха нот незнакомую запись пленительной и греховной мелодии. Мать в ужасе. Сын играет на каком-то рауте «Гимн ликующему», и, торжествующе скрестив на груди руки, из-за колонн, из толпы гостей смотрит на него постаревший Сатана во фраке и белом пластроне.

Далее следует ужин Сатаны и Сандро с веселыми девицами. Невеста брошена. Искуситель заключает адский союз с молодым человеком, и они решают осквернить прекрасную, чистую девушку. Эсфирь в отчаянии.

В схеме 2-я серия представляет собой усеченное повторение первой: начальная ситуация; соблазн; обольщение; победа оболь-

[37] «Пегас», 1915, № 1, стр. 94.

стителя; расплата — с перестановкой в функции «соблазн» «Гимна ликующему» перед явлением самого соблазнителя, Сатаны. Расплата постигает здесь, наконец, Эсфирь — носительницу греха «отцов».

Надо сказать, что чисто кинематографический пласт фильма «Сатана ликующий» (как и «Малютка Элли»), а именно игра центральных исполнителей И. Мозжухина и Н. Лисенко, режиссерское и изобразительное решение вбирают в себя декадентские мотивы, заимствованные из Д. Мережковского, А. Ремизова, других современных авторов, и имеют вполне обытовленный декадентский узор при надежной драматургической конструкции сюжета обольщения. Разумеется, мы вовсе не стремимся к реабилитации плохого фильма «Сатана ликующий».

Декадентский узор на лубочной основе — таков фильм «Умирающий лебедь» Е. Бауэра по сценарию З. Баранцевич (опубликованному в журнале «Пегас» в 1916 г.). Сюжет развертывается как нормальный вариант А. Некто Керубино Руччио живет в домике над морем со своей немой дочерью Гизеллой. В девушку влюбляется адвокат Виктор Павлович Красовский. Сочетание имен во французско-нижегородском духе не могло тогда смущать, будучи на экране привычным. Условно-бульварный, парковый пейзаж «Умирающего лебедя» (снята была лента в Ялте) мог служить декорацией для итальянцев, русских, персиан, испанцев. Ибо ни этот ландшафт не дает реальной географии, ни имена не обозначают национальной принадлежности. Недаром в рецензии 1915 г. об одной героине фильма по имени Клара Штейнберг остроумно замечалось, что «она может быть одинаково хорошо названа Марфой Ивановной, Джульеттой да Римини или Фифи Монпансье» [38].

К Гизелле Руччио, немой танцовщице, и Виктору Красовскому, владельцу виллы, адвокату, прибавляются еще два лица: Ирия Фрей, певица, и граф Валерьян Глинский, художник-любитель, проживающий поблизости в горах, в своем наследственном мрачном готическом замке. Виктор приглашает Гизеллу кататься в изящном экипаже, девушка влюбляется, но он быстро охладевает, увлекшись Ирией Фрей (психологическая оппозиция: немая — певица с прелестным голосом). Поддержка: любящий отец, уроки танца, святое искусство, аплодисменты публики. Гизелла становится знаменитостью. Глинский пишет ее в костюме лебедя — белой пачке. И вот тут, когда раскаявшийся в измене Виктор снова у ног молчаливой красавицы и синьор Керубино согласен на брак, расплата приобретает совершенно декадентский характер. Маньяк Глинский душит свою модель. Но не из ревности и мести. Безумец не увидел в глазах Гизеллы обычного выражения скорби (она же

[38] «Пегас», 1915, № 1, стр. 99.

теперь с Виктором!). Удушив несчастную, он судорожно бросается к мольберту, чтобы запечатлеть истинный «покой смерти» — вспомним аналогичный мотив в фильме «Тайна ложи литер «А»» — историю Мирры Астровой, ее мужа, художника-безумца, и картину «Эвника и Петроний», где модели также должны были умереть во время сеанса. Мотив сугубо декадентский. Такова же и атрибутика, обстановка мастерской Глинского, накладывающиеся на лубочный, кустарный, парковый декор фильма в целом: стрельчатые окна, витражи, скелет, венецианский фонарь, непременное изображение сатаны на стене, сама фигура Гизеллы (изысканной В. Каралли) в белой пачке и финальной позе фокинского «умирающего лебедя». Перья, мерцающий жемчуг, корзины пышных гортензий — и все это на фоне черного бархата — являют собой эффектную декадентскую композицию, кстати, отлично снятую оператором Б. Завелевым. Но это — финал, сама же лента развертывается как обычная чувствительная любовная история.

Но, конечно, самое поразительное происходит на экране с произведениями Арцыбашева.

На экране, лишившись текста, они теряют также и свой убогий пессимизм, свое ницшеанство для бедных. В них также проступают схемы. Они приобретают морализаторский смысл.

Любопытно в этом смысле экранное переложение пьесы Арцыбашева «Муж», вторую серию которого — «продолжение» — написал профессиональный сценарист Изумрудов (Гарлицкий). Серия обольщений, каждое из которых сначала, «по Арцыбашеву», мотивируется «вихрем страсти», «накатившей волной чувственности», «непреодолимым порывом», по мере приближения ко второй части и особенно к финалу превращается в похождения злодея-сластолюбца, справедливо получившего свою расплату и таким образом осужденного.

А для характеристики самого скандального (после «Санина») романа, воспевающего бесцельность жизни и сладость смерти, знаменитого романа «У последней черты» в экранном переложении приведем выдержки из статьи «Тяжба М. Арцыбашева с экраном»: «Случилось что-то невероятное. Как будто отразив художественный замысел писателя, экран стал корчиться и гримасничать, с намерением исключительно смешить и забавлять публику. Никогда раньше не приходилось слышать такого здорового органического смеха, как на сеансах картины «У последней черты», этого литературного плода фантазии мрачной и больной, этой проповеди ухода от жизни... Точно это была не трагедия, а веселый фарс.

...Художник Михайлов вспоминает о всех женщинах, которых он любил. Он лежит на кровати с пологом. Полог поднимается

за края справа и слева подручными, и глазам зрителя представляется группа из десятка женщин, стоящих полукругом бок о бок. Сняты они реально, движутся и моргают, на лицах желание сойти с места и презрение к режиссеру. Некоторые лица носят следы протеста: по-видимому, только что доказывали режиссеру всю нелепость этой сцены. Полог закрывается и скрывает женщин. Эта сцена в картине пользуется самым большим успехом у публики. В зрительном зале неизменно раздается веселый вой и всхлипывания заливающихся весельчаков» [39].

Автор рецензии делает интересные догадки по поводу личности самого писателя. Нужно сказать, что на страницах того же журнала «Пегас» незадолго до того была помещена статья об Арцыбашеве под названием «Пленник похоти» и за подписью «Янус». «Два жизненных явления,— это: изнасилование женщины и пощечина мужчине,— держат душу г. Арцыбашева, как в тисках». После просмотра фильма «У последней черты» отношение редакции «Пегаса» к автору «Санина» меняется. В рецензии высказано предположение, что Арцыбашев в жизни... святой! «Прочтите все произведения Арцыбашева от первого до последнего — и пресловутого «Санина», и «Миллионы», и «У последней черты» и вы убедитесь, что Арцыбашев робеет перед женщиной, что он не знает ее, что он аскет в самом подлинном первом смысле этого слова... Так же, как с вопросом о поле, обстоит дело с другой переоценкой Арцыбашевым моральных ценностей. Весь этот бунт против морали и жизни навеян чтением Достоевского и Ницше. Только понял Арцыбашев Ницше так же, как чеховский провинциал: «Великий философ Ницше, а говорит, что фальшивые деньги делать можно». Все писания Арцыбашева предстают такими фальшивыми деньгами. Если это не сознавалось многими, то теперь это должно стать для всех очевидным. Идите посмотреть Арцыбашева на экране. Экран никогда не лжет, он вам скажет правду... Эта правда, может быть, убийственна для Арцыбашева как писателя, но она реабилитирует его как человека... Не лучше ли быть хорошим человеком, чем плохим писателем?» [40]

Эти слова критика В-нина (псевдоним В. К. Туркина) глубоко прозорливы и точны. Луч кинопроектора высветил истинную сущность порнографа из Ахтырки и подтвердил предположение, что, родись раньше, он оказался бы автором никак не «Санина», но «Петра Златые Ключи» или «Милорда аглинского Георга».

---

[39] «Пегас», 1916, № 5, стр. 72—74.
[40] Там же.

Сюжет «Бедной Лизы»

Русский кинематограф 10-х годов при всех декадентских туманах и маревах, заволакивающих экран, при всем пышном и эстетском узоре в модном стиле «либерти», при всех маниях, безумиях, «поэмах смерти» и прочей «поэзии упадка» формируется как искусство моралязаторское, проповедующее добродетель, честность, порядочность, скромность, верность. Эти кардинальные, главные черты массового искусства, свойственные ему во все времена, сохраняются и в такое тяжелое, смутное, «бульварное» время, как 10-е годы. Возникает как бы доказательство от противного, убедительное, неопровержимое. Адаптируя и снимая все сложное, спорное, чересчур индивидуальное, массовая литература сначала, а вслед за нею экран процеживают материал через свой фильтр — не только интеллектуальный, эстетический, но и нравственный. Здесь существует точная, хотя никем никогда и не названная, дозировка «порока», «эротики», «запретного». Движущей пружиной драмы, как мы убедились из анализа ее сюжетов, являются страсти, часто страсти фатальные, роковые. Но страсти всегда осуждаются, что находит конкретное, непосредственное выражение в расплате с тем, кто поддался страстям, и в вознаграждении тем, кто их превозмог.

Почти нет драмы, где не фигурировали бы капитал, наследство, внезапно нахлынувшее богатство, бешеные деньги, подлог, растрата, фальшивые векселя. Но чрезмерное богатство, неположенное, нечестно нажитое, всегда осуждается и трактуется как гибельное. так же как и переход из одного социального состояния в другое, «скачок» в верха».

Соответственно распределяются на «положительных» и «отрицательных» персонажи драмы. Обольстители, домогатели, злодеи, развратники — всегда богачи, великосветские хлыщи, представители богемы. Жертвы — люди скромного достатка, разорившиеся дворяне, представители трудового, простого народа. Конечно, сама эта статика, создававшая на экране иллюзию некоей общественной гармонии, также была одним из выражений духовного кризиса эпохи, которой именно гармонии трагически недоставало. Конечно, экранный мир был миром иллюзорным — это элементарно ясно и легко читается в самой структуре психологической драмы русского кинематографа 10-х годов, в ее сюжете-эталоне, названном нами «сюжетом обольщения». Естественно, что выявленная схема — не единственная даже в узком, заранее ограниченном нами материале только лишь психологической драмы. Но она является ти-

пичной для русского дореволюционного кинематографа так же, как, скажем, сюжет «Золушки» для раннего американского кино. Это и есть один из главных сюжетов-эталонов, к которым приспосабливался, спускаясь лестницей адаптации, порой и очень длинной, многоступенчатой, любой литературный и жизненный материал. Кинематографический сюжет «обольщения» — самая нижняя ступенька лестницы адаптации. И здесь происходит вещь удивительная. На самой нижней этой ступеньке сюжет словно бы очищается от бульварщины, от «проблем пола», от мути и наволочи декаданса, от арцыбашевщины, от 10-х годов. Конечно, в историческом обличии своего времени, разумеется, в антураже и стиле эпохи, его породившей, при всем своем декларативном морализаторстве он все же возвращается к каким-то далеким народным истокам, к национальной традиции. Происходит примерно то же, что и в свое время с ранним русским лубочным романом, замещавшим собой фольклор и под наивной эротикой «Милорда» открывавшим истоки волшебной сказки. «Городской фольклор» кинематографа включается в эту цепь, в эту преемственность. И сквозь угарный дух бешеных денег и растрат, сквозь фатальные страсти и неодолимые любовные влечения — атмосферу времени — проступает старая липовая доска лубочной истории.

Из литературных источников сюжета «обольщения» легко назвать давний, в отечественной литературе — хронологически первый. Это — «Бедная Лиза», повесть Н. М. Карамзина (1792). В сентиментальной, чувствительной истории крестьянки Лизы, полюбившей неровню, легкомысленного барина Эраста, и смертью заплатившей за краткие дни счастья, контур этого сюжета прочерчен ясной, чистой линией. И в героинях многих-многих фильмов 10-х годов сквозь пошлые черты жриц любви, демимонденок, фигуристок, циркачек и соблазненных «девушек низкого званья» все же просматривался далекий и нежный облик Лизы.

«Имея, «как все», душу и сердце, она полюбила дворянина и была счастлива. Но любовь кончается трагически — Лиза умирает. Эраст оказывается причиной ее смерти. Но в сущности он не виноват; он забыл в себе человека, за что и был наказан великим страданием. Без Лизы он не может быть счастлив. Так снимается с него вина»,— истолковывает сюжет карамзинской повести Г. Макогоненко[41]. И осталась в памяти народной легенда о девушке, торговавшей ландышами на московских улицах, принося весенние букеты из густых солнечных дубрав у Симонова монастыря, о бедной Лизе, утопившейся в пруду, которому та же легенда навсегда дала ее имя — «Лизин пруд».

[41] *Г. П. Макогоненко*. Радищев и его время. М., ГИХЛ, 1956, стр. 529.

Сама ориентация сюжета на женский характер и горькую женскую судьбу типична для русской национальной традиции, для великого расцвета отечественной литературы XIX в., где олицетворением лучших свойств души народной всегда является женщина — «Татьяны милый идеал». За карамзинской Лизой, приближаясь к нашему времени, мы встретим и Катерину Кабанову, и Лизу Калитину, Вареньку из «Бедных людей» и Настасью Филипповну, бесприданниц, бедных невест, преданных, проданных, страдающих, а отступая в даль веков — несчастных девушек — Чернавушек, изгнанных из дома царевен, всех гонимых красавиц русской сказки. Образ покинутой жены, как утверждают фольклористы-историки,— самый древний образ волшебной сказки[42]. Постепенно несчастных сказочных героинь — покинутую жену, младшую дочь, младшую жену оттеснила в фольклоре падчерица — та самая Золушка, чей архетип воспроизвелся в сотнях, в тысячах ликов добрых, униженных и вознагражденных маленьких героинь американского экрана. Русская национальная традиция подхватила иную древнюю судьбу — судьбу покинутой, обездоленной, непонятой, расплатившейся за свою доверчивость. И эта традиция с вековой ее устойчивостью нашла хронологически последний свой выход — на экран, в сюжете обольщения раннего русского кинематографа.

Можно сказать с большой долей уверенности, что и другие сюжеты эталоны, если их выявить, обнаружат, несмотря на всю их привязанность к своему времени, в антураже, стиле, вкусе и натурном материале старые традиционные корни: детектив — в сыскном романе XVII—XVIII вв., комедия и фарс — в раешнике, в лубочных картинках.

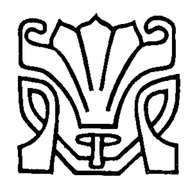
Предпринимая разбор кинематографических сюжетов 10-х годов с помощью методики, разработанной В. Я. Проппом для анализа волшебной сказки, мы, как уже говорилось, руководствовались догадками современников раннего русского кинематографа, а также мнением его глубокого знатока С. С. Гинзбурга, увидевшего в лентах 1914—1917 гг. городской фольклор и эпос города. При всем научном авторитете имени В. Я. Проппа, при всей, на наш взгляд, неопровержимости его «морфологического» метода, никак не опровергнутого позднейшими исследованиями в сюжетоведении, пропповская схема была нами наложена на кинематографический материал с большими опасениями. Да, немалый риск: волшебная сказка и «Сказка любви дорогой»! Однако результат операции оказался неожиданным и более существенным, нежели предполагалось. При всех возможных недостатках и слабостях про-

[42] См. *Е. М. Мелетинский*. Герой волшебной сказки. М., Изд. Восточной литературы, 1958, стр. 161.

веденного исследования (это уже, естественно, была бы беда никак не метода, а нашего его применения) несомненной представляется устойчивость функций — этих неразложимых элементов не только древней сказки, но и новообразованной кинематографической драмы. Но обращает на себя внимание и нечто другое: определенная и неожиданная, казалось бы, общность последовательной связи функций, комбинаций. Исторически преображенные, изменившиеся, лишенные своей сказочной волшебности функции часто совпадают с «оригиналом». Скажем, «победа обольстителя» есть далекий отзвук функции «запрет нарушается», которую В. Я. Пропп считает основной для завязки волшебной сказки. Сравнительный анализ классических схем сказки и схем кинематографических сюжетов должен обнаружить более прямую связь древнего фольклорного жанра и «фабричного фольклора» нашего столетия. Смелые общие догадки К. Чуковского, А. Топоркова и других проницательных критиков обязательно получили бы подтверждение с помощью «микроанализа», тщательного сопоставления мельчайших клеточек ткани. И, конечно, с тем же основанием, с которым В. Я. Пропп рассматривает все волшебные сказки как единый, бесконечно длящийся и самовоспроизводящийся сказочный сюжет, мы можем считать бесконечно серийной единой лентой психологические драмы, а значит, и — комедии, детективы, фарсы, однородные кинематографические сюжеты раннего экрана.

Так и повторность функций, блоков сюжета, сюжетов в целом, которая в бульварной литературе начала века, маскирующейся под проблемность, реализм и достоверность, смотрится и выглядит признаком ремесла, грубой скорописи и поделки, здесь (конечно, не теряя этих последних свойств) утверждает себя и как определенный канон или, во всяком случае, воспоминание о каноне, традиция канона. Нам необычайно важно заметить, что «преображение» происходит на самой низкой ступени иерархической лестницы, примерно там же, где было замечено нами душевное здоровье и чистота,— «Ната Пинкертона, короля сыщиков» по сравнению с знаменитыми «проблемными», псевдореалистическими бульварными опусами 10-х годов.

Ранние русские фильмы в своей структуре весьма сложны. Как текст народных драм несет в себе множество исторических и эстетических слоев, различаемых фольклористами, так многослоен и «городской фольклор» кинематографа. Исследователь обязан различить, что в них принадлежит модам и вкусам дня, а что обеспечено веками народной традиции. Так же, как под декадентским декором видишь основу — липовую доску лубка, так возможно художественное насыщение старых архаичных схем многокрасочным содержанием подлинного искусства.



Путь наверх

О системах «возвышения»

До сих пор, рассматривая массовую литературу и кинематограф начала XX в., мы пытались показать переход от одной ступени литературного качества к следующей, низлежащей, как путь адаптации, усечения, обеднения круга идей, образной системы, выразительных средств, которые представлены в высокой литературе современной и предшествовавшей эпохи. Мы установили многоступенчатость литературного качества, ранее в русской литературе небывалую. В 10-е годы нашего века развитие книгопечатания, увеличивающееся тиражирование изданий и их дифференциация привели к изобилию печатной продукции и обеспечили широкую возможность выбора со стороны потребителя. Цензурные ограничения фактически были ничтожны. Никакой регламентации книжного дела не существовало. В писательстве, в эстетической борьбе, на книжном рынке — повсюду царила анархия. Уже по этим бегло перечисленным причинам 10-е годы могут быть сочтены периодом уникальным в отечественной истории, моделью некоего «неотрегулированного», анархического писательства и вообще сочинительства кто во что горазд.

Мы «подключили» в процесс адаптации еще одну, возникшую вместе с «визуальной беллетристикой» экрана, самую низкую ступень — кинодраму. С помощью морфологического анализа попытались установить ее свойства. Обнаружилось, что здесь, на неожиданном, казалось бы, уровне, происходит некое преображение материала.

И здесь мы должны заметить новые системы, противоположные системам адаптации, с которыми до сих пор имели дело. Назовем их *системами возвышения.*

«Системы возвышения» хорошо известны литературе и искусству. Действуют они во все времена. И примеры общеизвестны: детективная сюжетная основа романов Достоевского, средневековая хроника — источник «Гамлета», городская частушка, превратившаяся в ритм «Двенадцати» Блока, и др.

Эпиграфом на все века к этому кругу художественных шедевров может служить трагедия Гете «Фауст». Ее первоисточником была, как известно, народная книга о докторе Фаусте, продавшем душу черту. Книга датирована 1587 г. Ученые много занимались изучением источников и «народных книг» XV—XVI вв.— этих родных сестер русских лубочных изданий, также продававшихся на ярмарках и также разносившихся по деревням бродячими торговцами. Источники эти уже тогда уходили в далекую древность, были перепутаны, образовывали какую-то плотную смесь переложенных в прозе средневековых эпических поэм, христианских легенд, рыцарских романов. Из лубочной книги и кукольной драмы родилось высшее творение человеческого духа...

Нужно заметить, однако, что системы возвышения представляют собой не просто антипод или обратное движение систем адаптаций. Они несравнимо более сложны, хотя также имеют свои разные пределы «восхождения» и разную степень преодоления, преображения исходного материала. В отличие от систем адаптаций, которые суть системы элементарные, так сказать, типовые, каждая из последних — единственна, неповторима, является феноменом, ибо переводит общераспространенное клише, трафарет, стереотип в область индивидуального творчества, в сферу уникального художественного образа.

Однако все же представляется возможным заметить некий общий принцип, объединяющий самые разные способы и приемы возвышения. Думается, что возможно также и объединение этих, строго говоря, бесчисленных систем под своего рода «шапками», в неких группировках, достаточно широких в своих границах, чтобы вместить в себя самые разнообразные случаи. Никак не претендуя на классификацию, наметим лишь некоторые из таких группировок:

1. Сознательное, осмысленное в качестве средства завоевать читателя (зрителя) заимствование низовых форм с целью массового воздействия и максимальной доходчивости произведения искусства. Особенно широк этот круг явлений в XX в., когда возникло само понятие массового читателя, массового зрителя (а оно появилось как раз на рубеже веков, задолго до наших сегодняшних «mass-culture» и «mass-media», поначалу фигурируя как «народный зритель», «демократический зритель», «городской читатель» и т. д.). Остро ощутив отсутствие связи между собою и публикой, художники стали брать на вооружение низовые, демократические формы. Важно заметить, что такой способ «возвышения» присущ изощренным художникам авангарда, новаторам, экспериментаторам, авторам манифестов и деклараций, художникам умозрительным, художникам-теоретикам, неважно, осознают они себя таковыми или нет. Шекспир абсолютно органично приноравливал свои трагедии к вкусам зрителей «Глобуса»[1], будучи неотделим от этой пестрой толпы. Предреволюционные футуристы или постреволюционный «левый фронт» с их «Декретами о демократизации искусств» клялись «заборной литературой и площадной живописью» — может быть, это сопоставление помогает понять разницу между художниками, разницу между художественными веками. За редкими исключениями попытки авангардистов не достигают своей цели, и трагический разрыв, ранее ощущавшийся художником в собственной душе и деятельности, захватывает само произведение искусства.

Эту широкую и внутри себя неоднородную группу систем возвышения мы объединим признаком *стилизации* низовых форм, жанров, выразительных средств, отдельных окололитературных и окологудожественных приемов в произведениях высокой и изощренной эстетической культуры.

2. «Возвышение» средствами перевода, трансплантации материала, фабул, сюжетов, образов, приемов, эксплуатируемых сначала низовыми видами, массовой культурой,— в высокое художество. Свойственное прежде всего литературе и другим первичным видам творчества, оно может быть названо собственно *возвышением.*

3. «Возвышение» внутри самой низовой формы, низкого жанра, легкой музыки, развлекательного искусства, литературного бульвара и т. д. за счет исключительной личности самого творца. Идеальным примером такого рода являются фильмы Чаплина.

[1] Об этом см. специальное исследование Л. Шюккинга «Шекспир как народный драматург» — приложение к его книге «Социология литературного вкуса». Л., «Academia», 1928.

На этапе ранних комических, не оторвавшихся от мюзик-холла и максеннетовской короткометражки, в самой личности Чаплина, в его маске, непосредственно примыкающей к традиции, обычаю и даже штампу, проступает новое — социальное, психологическое — содержание. Также и большие фильмы Чаплина, начиная с «Золотой лихорадки» и «Цирка», вплоть до «Огней рампы» и «Короля в Нью-Йорке», являют собой проблемные произведения в облике «развлекательных», «коммерческих» картин. Это путь, свойственный главным образом исполнительским (в широком смысле слова) искусствам, где происходит своеобразное «наложение» артистической личности на исходный материал, можно назвать *преображением.*

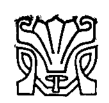
Отлично понимая, что данная здесь попытка типологии и весьма предварительна и никак не исчерпывающа, а характеристики — беглы и общи, попробуем на конкретных примерах продемонстрировать типы систем возвышения, хотя, повторяем, сами понятия «механизма» или «системы», совершенно адекватные и точные, пока речь идет о снижении и клишировании, сейчас применяются нами с известным допуском. Ведь «механизмов» и «систем» возвышения в действительности столько же, сколько художественных произведений и художников: каждый раз мы соприкасаемся с уникальным творческим актом.

Способ стилизации мы затрагивать сейчас не будем. Это по преимуществу более поздний прием, получающий широкое применение в 20-е годы.

Примеров здесь бесчисленное множество — от «Мистерии-буфф» Маяковского, ранних картин фэксов — до современных фильмов французской «новой волны», где охотно остраняется бульварный сюжет-треугольник («Жюль и Джим» Ф. Трюффо [2-3]), немая комическая (комедии П. Этекса), детектив («На последнем дыхании» Ж.-Л. Годара) и т. д. и т. п. Но для начала века он менее характерен.

Остановимся на других типах возвышения, имеющих важный смысл для художественной панорамы в эпоху, нами рассматриваемую.

[2-3] Об этом подробно в нашей статье «Несколько слов в защиту старых сюжетов».— «Вопросы кинодраматургии», вып. V. М., Искусство, 1965.



Возвышение в прозе. «Грамматика любви» И. А. Бунина

Новелла И. А. Бунина «Легкое дыхание» может быть сопоставлена с беллетристикой Арцыбашева, Вербицкой и К° не только в качестве произведения единовременного. Материал укладывается в рамки сюжетов названных авторов и отлично мог бы под их уверенным пером стать и «Романом маленькой женщины», и «Вавочкой», и «Ревностью». В истории провинциальной гимназистки Оли Мещерской, соблазненной пожилым барином, другом ее отца, и потом убитой из ревности женихом — казачьим офицером,— нет решительно ничего отличного от вышеупомянутых образчиков. Более того — описание «грехопадения» в Олином дневнике, если отрешиться от чисто литературной несоизмеримости двух текстов (в данном случае не столь существенно важной),— как две капли похоже на аналогичные описания не только у Арцыбашева, но и, скажем, у графа Амори в романе «Любовные похождения госпожи В...» Все так, но...

В своем структурном анализе новеллы «Легкое дыхание» Л. С. Выготский прослеживает путь от этой фабулы к бунинскому сюжету [4].

Учтя опыт Л. С. Выготского, попытаемся рассмотреть иной, еще более показательный для нас, способ возвышения материала. Перед нами рассказ И. А. Бунина «Грамматика любви», материал которого еще более причастен русскому (и заграничному) бульвару, им обработан и сотни раз преподнесен читателю.

В некоем уезде жил небогатый помещик Хвощинский, редкий умница, уважаемый и чтимый соседями. У него была горничная Лушка, ничем не примечательная, некрасивая, но помещик влюбился в нее до умопомешательства, жил с ней и прижил ребенка. Неожиданно, еще в ранней молодости, Лушка умерла. Хвощинский затворился в комнате и, никого к себе не пуская, просидел двадцать лет на ее постели до самой своей смерти.

Проезжая вскоре по уезду, некто Ивлев, тоже здешний помещик, желает осмотреть его имение и узнает некоторые новые подробности этой удивительной страсти.

Сожительство с горничной — так можно было бы охарактеризовать фабулу рассказа, неоднократно использованную, из банальных банальную. Ее «осложнение» мотивом безумия героя тоже никак не есть обновление, учитывая специализацию бульварной литературы начала века на маниакальных страстях, психозах, сексу-

[4] *Л. С. Выготский.* Психология искусства. М., «Искусство», 1968, стр. 208.

альных помешательствах. Мы может с удовлетворением сказать: «да, это наш материал!», наш — и в банальности взятого житейского случая, и также в исключительности поведения героя, явно невменяемого на почве болезненной страсти к какой-то Лушке. Именно то, что предметом исступленного помешательства Хвощинского, в прошлом редкого умницы, является даже не Лукерья (вспомним Тургенева и Чехова!), а именно «Лушка», скорее всего, грязная, растрепанная и конопатая, подчеркивает нонсенс, нелепость и ужас этой человеческой судьбы — так сказать, «у последней черты».

Здесь может возникнуть вопрос, вопрос чрезвычайно сложный, важный, нерешенный: закономерно ли деление самого жизненного материала на «высокий» и «низкий», «дурной» и «хороший»?

Ведь мы как будто бы убедились в том, что ни взятые писателем те или иные явления действительности, ни философские идеи как таковые, ни эстетические концепции сами по себе еще не являются гарантией того или иного качества, искусства или поделки.

На одной и той же почве «философии жизни» и идеи «конца» произрастают в конце прошлого — начале нынешнего века и изысканные творения русских декадентов и бульварная черная философия М. П. Арцыбашева. Идеи первой русской революции порождают роман М. Горького «Мать» — и они же немедленно клишируются, девальвируются в дамском рукотворчестве «прогрессивной» полупорнографии А. Вербицкой. Будто бы антимещанский пафос легко смыкается с охранительной, сентиментально-обывательской защитой «вечных ценностей», легко оборачивающихся надежными «благами» — в обильной литературной продукции г-жи Л. Чарской и т. д.

Сам факт обращения к одной и той же действительности, одним и тем же идеям, характерам, типам, явлениям — с диаметрально противоположным результатом — будто бы доказывает, что границы между «дурным» и «хорошим» материалом для искусства вообще не существует. Во всяком случае, «хороший» материал не обеспечивает хорошего качества искусства, а значит, вероятно, и наоборот.

В общефилософском смысле это так и подтверждено многими эстетическими учениями.

Вместе с тем трудно было бы отрицать, что в предреволюционную эпоху у ее литературы, искусства, писателей, художников появился специфический, особый материал, привлекавший иные слои общества и в известной степени определявший атмосферу его духовной жизни. Чтобы не повторять общеизвестное и неоднократно уже говоренное нами раньше, объединим этот материал как бы «эпиграфом» пародийных строк Саши Черного:

«Проклятые вопросы»,
Как дым от папиросы,
Рассеялись во мгле.
Пришла Проблема Пола,
Румяная фефела,
И ржет навеселе.

Пресловутая «проблема пола», как и материал в целом, для национальной русской литературы была нетрадиционной. Никогда до начала XX в. самостоятельного значения они не приобретали — ни в романе, ни в прозе вообще, ни на сцене, ни в других художествах. Русская литература всегда отличалась редкостным целомудрием, оставляла «за кадром», в запрете тайны всю сферу интимных человеческих отношений. Ни у Достоевского, ни у Толстого, ни у Чехова, ни тем паче у Тургенева, Гончарова не найти ни одного описания интимных сцен. В этом смысле начало века для русской литературы явилось, если так можно выразиться, «бульварной эпохой» в целом. К проблеме пола обратились тогда и Бунин, и Л. Андреев, и Куприн, и даже Л. Толстой в «Крейцеровой сонате». Вот почему особый смысл имеет для этой исторической поры «возвышение» материала.

Непосредственным сюжетом «Грамматики любви» служит поездка Ивлева. Куда точно и с какой целью едет он, взяв тарантас шурина и наняв у богатого мужика на деревне тройку справных лошадей,— остается неизвестным. Просто из имения, где проводит лето, отправляется зачем-то в дальний край своего уезда. Рассказ ведется в том прошедшем времени, которое обычно соответствует в русском литературном повествовании времени настоящему, событиям которого читатель становится свидетелем («Ивлев ехал», «ехать сначала было приятно» и т. д.). Итак, «настоящее» рассказа — поездка Ивлева. Ее длительность — один июньский день, часов с 12 до заката.

В разговорах Ивлева с возницей даны бытовые мотивировки заездов. Тупой, прижимистый малый озабочен тем, чтобы лошади не уставали. Сначала под предлогом чаепития он завозит Ивлева в деревню графа, а потом, внезапно изменив курс и повернув к местам, именуемым «Писарев верх», правит на Хвощинское. Таким образом, движение Ивлева и самого сюжета как бы определяется возницей или самочувствием тройки лошадей.

Рассказ занимает девять с половиной страниц книжного текста. Образ запустения уезда, некогда богатого и веселого, развертывается в этом движении повозки, снабженный обилием подробностей — чисто бунинских, редкостно пластичных, увиденных глазом истинного сверхзрения. Некошеные луга, заросшие

ольхой овраги и буераки, потонувшая в крапиве старая плотина, давно высохший пруд, чья-то покинутая пасека, несколько колодок в траве, краснеющей земляникой. Одинокая изба на бугре у оловянной от дождей дороги, откуда с яростным лаем вырывается орава громадных собак — черных, шоколадных, дымчатых, видно, с чьей-то одичавшей псарни. И повсюду бурьян выше человеческого роста, лопухи, верболаз, мокрое чернеющее сено. Безлюдье. Редкие нелепые фигуры — болтливая кокетливая графиня в розовом капоте и с папироской и ее босая девка, которая необыкновенно осторожно подает гостю на старинном серебряном подносе сивый чай и корзиночку печенья, засиженного мухами. Какая-то женщина в мужском пальто с отвисшими карманами гоняет индюшек по лопухам. Да и тарантас ивлевского шурина с кривым пыльным верхом, от дождя накрытый каляным ссохшимся фартуком, да, наверное, и сам Ивлев (хотя никаких конкретных подробностей о нем в рассказе нет) — уроженец этого уезда — вписываются в общую атмосферу обнищания, оскудения. Один лишь крестьянский малый в новом картузе и люстриновом пиджаке, со своим туповатым, но надежным хозяйским здравым смыслом олицетворяет какую-то прочную, продолжающуюся где-то поблизости, но за пределами рассказа, в богатеющей деревне жизнь. Гибель «дворянских гнезд» и «вишневых садов», умирание, вымирание — типичный русский пейзаж, начиная с 60-х годов, запечатлен у Бунина словно бы в постфактум. И если следовать за повозкой Ивлева, именно этот образ вымирания, медленно плывущий мимо повозки, является содержанием рассказа, естественно завершаясь печальным зрелищем духовного распада, дворянского безумия, материализованного в зловещей, едва ли не сюрреалистской композиции, в «поп-артистских» натюрмортах дома Хвощинского. Усыпанные сухими мертвыми пчелами полы, серый мешочек, сам собой прыгающий по полу,— перепел из лубяной клетки; божница без стекол, и на образе, «желтея воском, как мертвым телом», венчальные свечи в бледно-зеленых бантах; два жалких шкапчика с «престранными» книгами вместо библиотеки, которая славилась в уезде,— тлен, прах, смерть.

И нынешний владелец дома — миловидный, но с плебейской веснушчатой пестротой лица, «как птичье яйцо», в гимназической блузе, но с лексиконом лакея, полубарин, полудворовый (как у Козьмы Пруткова: «раз архитектор с птичницей спознался, в их детище смешались две натуры»), мучительно застенчивый, взволнованный посещением, но одновременно с наивной жадностью мечтающий сбыть отцовскую библиотеку и за дорогую цену отдающий Ивлеву самый сокровенный ее раритет — книжечку, которую покойный всегда клал под подушку. Женщина, что гоняет индюков,— жена дьякона, его сожительница. Прелюбодеяние во втором поколении, расплата за грехи предков, духовный крах, полное оскудение и символ всего этого — чудовищная в своей несообразности история Хвощинского, загубившего жизнь ради полюбовницы.

Но есть в рассказе вторая история — назовем ее «линией Лушки». Она-то, врезаясь в первую, постоянно ее пересекает.

Она изначально дана в ином временном плане, нежели само действие,— в прошедшем времени, вернее в двух прошедших, которые, если бы рассказ переводился, скажем, на французский язык, где прошедших несколько, были бы реализованы в «imparfait» и «plus-que-parfait». А именно: событие более чем двадцатилетней давности — при жизни Лушки и ее связи с Хвощинским и события последовавшего за тем добровольного затворничества Хвощинского вплоть до его смерти, случившейся «нынешней зимой», так что не прошло и полугода до настоящей поездки Ивлева. Нужно приметить еще один зафиксированный автором временной момент: юность Ивлева, когда, как мы узнаем из его разговора с графиней, он был влюблен в «легендарную», обоготворенную соседом Лушку — т. е., по-видимому, 10—15 лет назад.

История Лушки в рассказе прерывиста, сбита и неясна — восстановить ее в точности было бы невозможно, ибо мы даже не узнаем ни причины смерти героини (то ли самоубийство, то ли что-то другое), не знаем ни ее отношения к Хвощинскому, ни подробностей их «романа». Лушка сразу является нам из рассказа «легендарной», «загадочной», «смутным образом».

Неожиданности и странности есть и в самом действии рассказа. Таков совершенно внезапный поворот малого на Писарев верх, сначала даже не замеченный Ивлевым, погрузившимся после разговора с графиней в воспоминания о Хвощинском. Очнувшись, ездок видит вокруг незнакомые места, узнав их, оказывается, любимые с юности, лишь когда тарантас стал огибать высохший пруд и плотину, где «среди крапивы, мелкими бледно-розовыми цветочками цвел большой старый куст, то милое деревцо, которое зовут «божьим деревом»,— и вдруг Ивлев вспомнил...»

Тут и следует совсем уж странное заявление малого, что «она тут утопилась-то», без имени, «она», словно в ответ на мысли Ивлева или в продолжение разговора о Хвощинском и Лушке у графини.

Но ведь этого разговора малый не слышал или, во всяком случае, им не интересовался! Пока Ивлев сидел в гостиной у графини, малый, довольный тем, что лошади отдыхают, мок на козлах под дождем, оглядывал свои сапоги, поправлял шлею на кореннике... Не менее загадочно и то, что опять же, словно в ответ на мысли Ивлева,— «надо непременно заехать, хоть взгля-

нуть на это опустевшее святилище Лушки»,— малый сообщает: «А нам опять надо заезжать... в это, в Хвощино-то... Ишь, как лошади уморились!»

Что это? Таинственная передача мыслей на расстоянии? А может быть, все здесь, в этом краю, постоянно думают и говорят о Лушке? Как будто бы так: и графиня с ее «арцыбашевским» обликом, которая все сводит «разговор на любовь» и видит в истории Хвощинского прелестный сюжет. И малый с его трезвым осуждением барской дури и высокомерным презрением к дворянской бедности. А Ивлев?

После первого же диалога, темой которого стала Лушка, происходит незаметный скачок в его внутреннем состоянии. Сначала оно названо «той спокойной и бесцельной наблюдательностью, которая так идет ладу копыт и громыханию бубенчиков». Но, как только графиня упомянула Лушку, выясняется, что Ивлев просто поглощен думами о ней, осведомлен во многих подробностях, давно, хорошо, и не знал лишь о смерти Хвощинского.

Задумаемся и о том, что так и не названо,— зачем же все-таки ехал Ивлев в дальний край уезда, зачем брал тарантас, нанимал лошадей? Остается предположить: он и ехал с самого начала по Лушкиным местам. Другой цели поездки мы не знаем. Своим чувством Ивлев смущен. Наверное, одиозность истории Хвощинского (а значит — и влюбленности в Лушку Ивлева) заставляет его скрывать, быть может, и от самого себя, истинную цель поездки. Верно ли такое предположение, мы не имеем права судить окончательно, ибо здесь автор сохраняет некое неизвестное, также конструктивно небезразличное к целому рассказа.

Рассказ начинается теплым, тусклым деньком, когда «ехать приятно» и сладкий ветерок несет цветочную пыль. Перед заездом в графское имение стягиваются линючие тучи, начинает накрапывать дождь, который вскоре расходится, словно вынуждая малого повернуть на Писарев верх и дальше на Хвощинское. Едва миновав рубеж хвощинских владений, когда на тарантас бросается одичавшая свора собак, небо одновременно раскалывается от оглушительного удара грома, и, будто бы повинуясь небесному приказу, лошади вскачь несут Ивлева с малым к деревне Хвощинское.

Когда показалась усадьба, уже вечереет и тучи то ли расходятся, то ли заходят с трех сторон: «слева — почти черная, с голубыми просветами, справа — седая, грохочущая непрерывным громом», а с запада, из-за усадьбы — «мутно-синяя, в пыльных полосах дождя, сквозь которые розовели горы дальних облаков». Грозовой этот хаос неба, предостерегающий, полный электричества, разрядится лишь в те мгновения, когда Ивлев, наконец, очутившись в Лушкином «святилище», в убогой ее каморке, перелистывает шершавые страницы книг. Напряжение разряжается, сменяясь картиной, исполненной умиротворения и света:

«Расчистило на западе, золото глядело оттуда из-за красивых лиловатых облаков и странно озаряло этот бедный приют любви, любви непонятной, в какое-то экстатическое житие превратившей целую жизнь, которой, может, надлежало быть самой обыденной жизнью, не случись какой-то загадочной в своем обаянии Лушки...»

«Линия погоды» обозначает как бы третий голос рассказа. Рассказ открывается нам как полифонический. «Погода» повторяет и усиливает «линию Лушки», ей вторя, вибрируя, нарастая. Знаменательно здесь то, что погода — так сказать, «компонент пейзажа» — у превосходного пейзажиста Бунина в рассказе отделена от пейзажа, имеет свою самостоятельную роль. Пейзаж ровный, однотонный. Погода же изменчива, одухотворена, подводит нас к кульминации и разрядке.

Заметим, что Хвощинский «Лушкиному влиянию приписывал буквально все, что совершалось в мире: гроза заходит — это Лушка насылает грозу, объявлена война — значит, Лушка так решила, неурожай случился — не угодили мужики Лушке...»

Вот в чем дело, оказывается! Сами громы небесные, дождь и вёдро в этих местах подчиняются Лушкиной власти! И уж, наверное, не малый, не его справная тройка, а сама Лушка ведет путь, насылает то дождь, чтобы Ивлев попал к графине, а потом, раскалывая небо оглушительным ударом, мчит лошадей в Хвощинское! И на крепкой, жесткой, сурового полотна, ткани рассказа — поэтический узор знамений, совпадений, предзнаменований, народных верований и примет, чтобы эти громы, и грозы, и цветущее «божье дерево» у заросшей яруги, и Лушкины волхованья перешли в старинные шрифты «престранных» книг:

««Заклятое урочище» ... «Утренняя звезда и ночные демоны» ... «Размышления о таинствах мироздания» ... «Чудесное путешествие в волшебный край» ... «Новейший сонник» ... А руки все-таки слегка дрожали. Так вот чем питалась та одинокая душа, что навсегда затворилась от мира в этой каморке и еще так недавно ушла из нее ... Но, может быть, она, эта душа, и впрямь не совсем была безумна? — «Есть бытие,— вспомнил Ивлев стихи Боратынского,— есть бытие, но именем каким его назвать? Ни сон оно, ни бденье,— меж них оно, и в человеке им с безумием граничит разуменье...»

Здесь, в кульминации все чудесно меняется. И даже жутковатые «реалии» страсти-помешательства, эти мертвые венчальные свечи небывавшей свадьбы, и жалкий книжный шкапчик, и голая

железная койка обращаются в поэтические реликвии «экстатического жития» — недаром Ивлев, увидев Лушкино ожерелье, заношенный шнурок, снизку дешевеньких голубых шариков, испытывает такое волнение, что у него рябит в глазах от сердцебиения, а потом он вспоминает чувство, которое некогда пробудили в нем в Италии реликвии одной святой.

Так «поездка Ивлева» преображается в паломничество к святилищу «той, которой суждено было быть столь любимой и чей смутный образ уже не смог не быть прекрасным».

Рассказ о запустении, вырождении, о смерти открывается совсем иным, противоположным своим смыслом. Временные рамки повествования раздвигаются и уходят. Ивлеву кажется, что «жила и умерла Лушка не двадцать лет тому назад, а во времена незапамятные». Три «прошедших» рассказа (вот зачем они понадобились писателю) соединяются с настоящим, сливаются в бесконечность, устремляются и в давным-давно прошедшее и в будущее. Может быть, совсем зарастет бурьяном эта земля, но молва упрочится легендой, и останется в оправдание былого лишь память о великой любви, лишь веющий над этим краем Лушкин дух. Повествование о конце, об одичании, о смерти звучит поэтическим сказанием о бессмертии.

На средней полке шкапчика, близ Лушкиного ожерелья в старинной шкатулке, Ивлев заметил книжечку, похожую на молитвенник. «Это была крохотная, прелестно изданная лет сто тому назад «Грамматика любви, или Искусство любить и быть взаимно любимым» ... Каждая глава состояла из коротеньких, изящных, порою очень тонких сентенций, и некоторые из них были деликатно отмечены пером, красными чернилами.— «Любовь не есть простая эпизода в нашей жизни,— читал Ивлев...— Женщину мы обожаем за то, что она владычествует над нашей мечтой идеальной. ... Женщина прекрасная должна занимать вторую ступень; первая принадлежит женщине милой. Сия-то делается владычицей нашего сердца: прежде нежели мы отдадим о ней отчет сами себе, сердце наше делается невольником любви навеки...»

Так неведомой, «милой» Лушке суждено было писателем воплотить в себе «мечту идеальную», а «невольнику любви» Хвощинскому пронести из глуби веков и передать будущему самые простые и вечные, «грамматические» истины нравственного чувства, любви-избрания, любви — «не простой эпизоды в нашей жизни», выраженные наивным и очаровательным языком старинной мудрости. Ивлев уезжает. И вот последние фразы: «Вошла она навсегда в мою жизнь!» — подумал он. И, вынув из кармана «Грамматику любви», медленно перечитал при свете зари стихи, написанные на ее последней странице:

Тебе сердца любивших скажут:
«В преданьях сладостных живи!»
И внукам, правнукам покажут
Сию Грамматику Любви.

Дворянская интрижка с горничной, окончившаяся безумием, вознесена до любви вечной. Из низкого низкий материал переосмыслен и переведен в план идеального, высокого, из одноголосья — в многоголосье из монофонии — в полифонию.

Три линии или три голоса «Грамматики любви», только лишь объединившись, зазвучав все вместе, вызвали художественный эффект возвышения банальной, низкой истории. Нечто подобное происходит и в любом другом случае, когда в произведение как бы включаются новые источники света, возникают новые измерения, происходит такое обогащение исходного, первоначального материала (в широком смысле), когда он оказывается в результате уже не равным самому себе, принципиально иным, преображенным.

Этот перевод в полифонию, насыщение материала новым смыслом и есть типологическое, кардинальное свойство любых «систем возвышения».



Возвышение в поэзии. Суд автора

Возвышение низкого материала осуществляется порой авторским «судом над материалом», его оценкой, которая и становится основой концепции. Мы неожиданно находим этот пример в лирической поэзии — сфере, наиболее далекой от сюжетности вообще и от «низкой», бульварной сюжетности особенно. Но избранное нами произведение глубоко своеобразно, сложно по структуре, сочетает в себе элементы лирики, драмы и эпоса. Это — «Девятьсот тринадцатый год. Петербургская повесть» Анны Ахматовой, первая часть «Поэмы без героя».

Датирована она 1940-м г. Но такая хронологическая «вольность» на этих страницах оправдана тем, что сюжетное действие развертывается в 1913 г., а авторский лирический комментарий принадлежит грозным дням кануна Великой Отечественной войны.

Из года сорокового,
Как с башни, на все гляжу,—

пишет во «Вступлении» автор, прямо обозначая тот стык времен, то наложение друг на друга двух временных пластов, которое и является основным принципом поэмы. Для нас важно то, что прошлое и есть сюжет, настоящее же — авторское отношение к нему. Возвышение осуществляет как бы само время, история.

В «Петербургской повести» 1913 г. три главных действующих лица: «Коломбина», «Пьеро» и некий третий персонаж, которого поэтесса не склонна назвать Арлекином по традиции классического треугольника комедии дель арте, столь модной в начале века, возрожденной, в частности, Александром Блоком в его «Балаганчике». Нет, третий — «Гавриил» или «Мефистофель», «Демон сам с улыбкой Тамары», «знаменитый соперник», «враг»...

Сюжет элементарен: измена Коломбины и самоубийство покинутого Пьеро — еще один вариант «обольщения».

Исследователи «Поэмы без героя» К. Чуковской, Е. Добин[5] и другие установили, что в основе этого банального сюжета лежит подлинная жизненная история 1913 г., как подлинны и действующие лица. Это — О. А. Глебова-Судейкина, балерина и актриса Театра Суворина, популярная по исполнению роли Псиши — в полубульварной мещанской пьесе Ю. Беляева. Всеволод Князев — драгунский корнет, выпустивший первую книжку стихов. И — Александр Блок (О. А. Глебова-Судейкина, чье имя встречается в записных книжках поэта,— героиня известного стихотворения «Никогда не забуду — он был, или не был, этот вечер»).

Сопоставление жизненных прототипов и образов поэмы Ахматовой — не наша задача. Нам важно «вычленить» сам сюжет и рассмотреть его авторскую интерпретацию.

Бросаются в глаза явное и горячее сочувствие оскорбленному «драгунскому Пьеро» и безоговорочное, резкое осуждение героини — «Коломбины 10-х годов» и ее, пользуясь нашей терминологией, «соблазнителя» с мертвым сердцем и мертвым взором.

Образ «Путаницы-Психеи» встает в действии поэмы не только окруженным всей декадентской, пряной, пестрой роскошью («Полукрадено это добро») и окутанным смрадом порочной, пустой интеллигентской богемы-«элиты». Резкость поэта простирается дальше:

...содомские Лоты
Смертоносный пробуют сок,
Афродиты возникли из пены,
Шевельнулись в стекле Елены,
И безумья близится срок[6].

---

[5] См. *Е. Добин*. Поэзия Анны Ахматовой Л., 1968, стр. 195—196.
[6] Здесь и дальше цит. по: *Анна Ахматова*. Бег времени. М.— Л., «Советский писатель», 1965, стр. 309—335.

Почти апокалиптическая панорама растления, распада, утраты любых моральных критериев предшествует тому моменту, когда

И мохнатый и рыжий кто-то
Козлоногую приволок.

«Козлоногая» — это она и есть, Коломбина, Психея, «петербургская кукла», «актерка».

Как копытца, топочут сапожки,
Как бубенчик, звенят сережки,
В бледных локонах злые рожки,
Окаянной пляской полна...

— в самих эпитетах — дьявольское, опасное, обманное. А вокруг — страшный хоровод теней, масок, «смрадных грешников», являющихся к автору из прошлого в ночь на Новый, 1941 год...

Постоянная связь между двумя эпохами образом автора — самой Анны Ахматовой — очень важна для концепции поэмы. Здесь не только обвинение, но еще больше самообвинение. Недаром постоянным рефреном между строк и в самих строках проходят слова «не тебя, а себя казню», недаром Коломбину поэтесса называет одним из своих «двойников». И ей кажется, что вместе с толпой ряженых войдет... она сама, тоже ряженая, тоже гостья «Бродячей собаки». И беспощадное:

С той, какою была когда-то
...До долины Иосафата,
Снова встретиться не хочу...

И вот в сонмище и скопище блудниц, растлителей, убийц, маскарадных Дон-Жуанов, Фаустов, Дорианов, персонажей словно с офортов Гойи возникает чистая мелодия любви. Обнаженная, «козлоногая» Вакханка пляшет «козью чечетку»,

А за ней в шинели и в каске
Ты, вошедший сюда без маски,
Ты, Иванушка древней сказки,
Что тебя сегодня томит?

Для любви, искренней и нелепой в петербургском Содоме, достаточно блика, виденья двоих «сквозь косое пламя костра», и вот на лестничной площадке, на пороге той, кто для него «Голубка, солнце, сестра»,— «драгунский корнет со стихами и с бессмысленной смертью в груди».

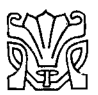
Таков сам «сюжет» и его атмосфера в «Девятьсот тринадцатом годе». Он вписывается в широкую картину времени, когда

...в духоте морозной
Предвоенной, блудной и грозной
Жил какой-то будущий гул,

когда приближался «не календарный — Настоящий Двадцатый Век» с его бурями, катаклизмами и великой расплатой.

Точно анализирует социальный смысл «Девятьсот тринадцатого года» Е. Добин: «В сюжете легкой измены мимоходом, в безумной мести самоубийством, в контрасте маскарадного веселья и безвременной гибели юноши Ахматова прозрела некий знак времени, тлетворное дыхание господствующего жизненного порядка. (Недаром даны обобщающие эпитеты: «Коломбина десятых годов», «Петербургская кукла-актерка».)

Сквозь частную трагедию проглянуло нечто неизмеримо большее. Нашумевшая драма ревности и самоубийства оказалась как бы срезом смертельной язвы, разъедавшей привилегированный мир и обрекшей его на гибель» [7].



Возвышение в кино

«Возвышение» в кинематографе... Но что же общего между «Грамматикой любви» — поистине совершенством прозы — и неумелыми лентами тех лет? Что сходного у зрелой, мерцающей серебром поэзии Анны Ахматовой с примитивными немыми фильмами-лубками? Ведь в рассказе И. А. Бунина «возвышение» низкого сюжета и есть художественная цель, которой, как мы пытались показать, подчинено все до последней мелочи. А в «Поэме без героя» появляется и самолично автор, возникает контрапункт двух эпох. Введение авторского первого лица, суд прошлого с новой исторической вершины и есть возвышение «Девятьсот тринадцатого года».

Да, конечно, это собственно *авторские* способы, изысканные, артистичные, аристократичные. Придет срок, киноискусству станут доступны они оба, а также и иные, еще более утонченные средства художества: просветления, преображения, возвышения.

Но, однако, не будем бояться и обратного пути. Пути к простому и наивному. Усложнение, утонченность не синонимы «возвышения». 10-е годы русского искусства особенно ясно показали, что бывает и наоборот, часто бывает. Обратим внимание на такое любопытное совпадение. Просветленную, вечную любовь героев Бунин как бы уводит из своей смутной, омраченной современности в изящный и лубочный давно отошедший век. Он находит ей слова в старинном простодушном издании того круга, где и «Бова Королевич», и «письмовники», и «сонники», и сам Мартын Задека, гадатель, толкователь снов, которого почитала пушкинская Татьяна. А у Ахматовой любящий в мире мертвецов и масок, в Петербурге-Содоме 1913-го назван «Иванушкой древней сказки». Нет, не так все просто с категориями «простого» и «сложного», «высокого» и «низкого», «утонченного» и «примитивного» в искусстве. Поэтому не побоимся от творений-шедевров спуститься к рядовой кинопродукции, к кинолентам каких-нибудь «Т-во И. Ермольев» или «Акц. о-во А. Ханжонков».

Речь сейчас пойдет о том кинематографическом «возвышении», изначальном и исконном, которое предшествует рассмотренным случаям Бунина и Ахматовой. Оно анонимно, стихийно, словно бы не зависит от чьего-либо индивидуального замысла.

Автором здесь является сам киноаппарат, человек с киноаппаратом — *X* или *Y*. Утверждая это, мы далеки от мистики. Тема невольного «авторства» кинокамеры рождается вместе с первыми попытками осмыслить феномен кино и далее входит в самые авторитетные кинотеории. Аппарат, бесхитростно запечатлевавший натуру,— вот кто был и «очистителем», и «преобразителем» материала.

Вернемся же к первоэффекту кино, ошеломившему русских людей 1896 г.,— их реакции мы посвятили целый раздел этой книги. И, конечно, восторженно вглядывались в киноэкран не только русские зрители — весь мир.

Бессмертная люмьеровская лента! Сколько концепций, сколько аспектов, ракурсов, методов анализа породила она, сколько дала эстетике, ни на какое художество не претендуя! Ведь не только для современников, но вплоть до наших дней, для сегодняшних исследователей и теоретиков (и не только кинематографа, но экранных искусств и массовой коммуникации вообще) послужила и служит она эталоном киноизображения, молекулой, клеткой, позволившей вывести общие закономерности искусства экрана. И современные теории не опровергли, но лишь подтвердили интуитивные догадки, прозрения, прогнозы, высказанные на рубеже столетий. Напомним иные из них, важные для темы «авторства» кинокамеры и кинематографического «возвышения».

Вспомним, как восхитило Стасова умение «гениальной кинематографии» сотраивать из ординарщины «что-то такое и инте-

[7] *Е. Добин.* Указ. соч., стр. 199.

ресное, и важное, и красивое»... Снова задумаемся о том, как глубоко и тонко почувствовал М. Горький не только натурную, документирующую, но *преображающую*, т. е. «креативную», созидательную потенцию киноизображения. Через несколько десятилетий Бела Балаш назовет главу своей книги о кино «Камера — творец»[8]. «Свет есть муза»[9],— решительно заявит Герберт Рид. «Кино началось с ощущения прекрасного,— напишет Гилберт Селдес,— в ту минуту, как рабочие вышли с фабрики Люмьера и сделали кино бессмертным. Ощущение прекрасного сохранилось, несмотря на все последующие глупости и коррупцию... Это был шок узнавания,... правда жизни, но все-таки не сама жизнь»[10]. А З. Кракауэр построит свою кинематографическую систему, отталкиваясь от способности камеры фиксировать материальную, физическую жизнь природы и человека, недоступную другим искусствам, от умения киноаппарата показать «трепет листьев под дуновением ветра»[11].

Да, камера — творец, камера — муза. В этих метафорах нет ни мистики, ни преувеличения. Видимо, законом всех изобретений человеческих является некий прибыток, собственно прогрессия, позволяющие, скажем, вновь изобретенному колесу быть не только колесом повозки как таковым, но и началом новой эры передвижений и транспорта, а счетной машине не только производить подсчеты, но свидетельствовать о близости компьютерной эпохи и т. д.

Судя по всему, этот общий закон технического прогресса распространяется и на «технические искусства» (фотографию, кино, радио, телевидение и др.), и на их собственно эстетическую сферу. И об этом задумывалось поколение, на чьих глазах родился кинематограф. Рано начали спорить, искусство ли кино и можно ли причислять к творениям рук человеческих «механический оттиск». Еще раньше, в пору распространения фотографии, тайна этого оттиска, способного, однако, познать «истину души» человеческой, волновала Достоевского. Успехи кинематографа обострили полемику.

Один из полемистов, известный теоретик театра и эссеист С. Волконский, дал прекрасный ответ на вопрос, эстетическим ли является киноэффект как таковой. В своей глубокой и содержательной статье «О кинематографе», интересном раннем документе формирующейся теории кино, он говорит: «...Самый факт воспроизведения, благодаря участию движения, вызывает в нас несомненно *эстетическое чувство, которое всегда вызывается в нас всяким ощущением умножения жизни, когда оно дается нам без усилия с нашей стороны*» (курсив мой.— *Н. З.*)[12].

[8] *Бела Балаш.* Кино. Становление и сущность нового искусства. М., «Прогресс», 1968, стр. 62—69.
[9] *Herbert Reed.* In «Film a Montage of Theories». N. Y., 1966, p. 167.
[10] *Gilbert Seldes.* The Public Arts. N. Y., 1956, p. 7.
[11] *З. Кракауэр.* Природа фильма. М., «Искусство», 1974, стр. 19.

С. Волконский сформулировал сущность эстетического впечатления просто и четко. К ней он подошел со стороны восприятия, от реципиента, как говорят сегодня социологи. И в этом смысле художественное впечатление адекватно и в результате филигранного рукотворчества мастера и — также — поворота ручки аппарата. Нам дано «ощущение умножения жизни». С. Волконский описывает в подтверждение хроникальную ленту, снятую в Индии и отпечатанную на цветной (вирированной) пленке, завершая описание поэтическим пассажем: «...И все блестело и сияло, опаленное огнем тамошнего солнца, очерченное синевою тамошних теней... Незабываемое зрелище и несомненно эстетическое переживание»[13].

Аргументируя свой восторг перед кинематографом и веру в творческие его возможности, С. Волконский приводит замечательный случай, который сегодня может поразить некоей символичностью. Он рассказывает об одном докторе, который снимал (видимо, для научных целей) лягушку в разных фазисах ее движения. «Но неожиданное было удивление, когда лягушка появилась на экране: как ни великолепно было воспроизведение, ...главный интерес снимка был в том, что в больших, навыкате, глазах лягушки с отчетливостью отражалась фигура доктора, вертевшего ручку своего аппарата»[14].

Такого не придумаешь! И не придумали «киноки» 20-х годов, ни Лев Кулешов со всеми своими монтажными экспериментами, ни Дзига Вертов, ни М. Кауфман! Так и чудится этот кадр на плакатах вертовских фильмов, на афишах «Киноглаза» или «Человека с киноаппаратом» — человек с киноаппаратом в огромном, навыкате, киноглазе лягушки-натурщицы! И этот многозначный кадр — символ человеческого гения, сотворившего кино,— родился не от «монтажа аттракционов» и не от «эффекта Кулешова», не в результате кратных экспозиций, не в трюковой съемке. Он возник помимо всякого намерения доктора, снимавшего лягушку, он был создан кинокамерой.

Ибо первоэффект кино, его изначальная художественная единица, его клетка, его эстетический инвариант — в запечатленном камерой движении, в «трепете листьев на ветру». Соединение двух изображений, стык двух кадров, дающий некое третье,— это последующая стадия, это развитие и разработка того, что уже заложено в кадре как таковом. Чудодейственное авторство кинокаме-

[12] *Кн. С. Волконский.* Отклики театра. Пг., 1914, стр. 184.
[13] Там же, стр. 185.
[14] Там же, стр. 183.

ры и дает самое раннее кинематографическое «возвышение» материала, если мы условимся вслед за В. В. Стасовым считать таковым жизненную «ординарщину».

Речь пока что шла о «первокинематографе», о кино «в чистом виде», т. е. о «досюжетном» и «доигровом» кино. Но, конечно, все значительно осложняется, когда кинематограф берет на себя функцию эпического сказочника и создает свой «городской фольклор».

В самом деле — начинаются контрасты. «Феномен достоверности» и «визуальная беллетристика» экрана. Авторство кинокамеры и «сюжет обольщения», схемы А и A_1. Исконная натурность кинокадра и условный мир типовых кинематографических сюжетов, где коварный Маевский отбивает у приятеля Бруно натурщиц Клару и Фанни, где краденых детей бросают в водопад Иматру, где умирают, отравившись запахом цветов, где таинственные незнакомки проживают в уединенных виллах, и вот-вот на балкон готико-мавританского замка над горным озером выйдет принцесса или маркграфиня, поплывут по воде белые лебеди и возникнет «ландшафт милорда Георга» ... Да, кажется вовсе невозможным примирить непримиримое: зачем «трепет листьев под дуновением ветра» экранному лубку?

Наверное поэтому историки и теоретики кино, тяготеющие (как и человечество вообще) к классификации, к выявлению противоположностей, к четкости делений, нашли в раннем кинематографе два диаметрально противоположных направления: «линию Люмьера» и «линию Мельеса» — того самого Жоржа Мельеса, который так возмутил своим «Путешествием на Луну» и другими феериями строгого Корнея Чуковского, автора памфлета «Нат Пинкертон и современная литература». Сходных с оппозицией «Люмьер — Мельес» пар-антиподов существует несколько в теории кино. Это — кинематограф, «тяготеющий к реальности» и «тяготеющий к образу» (А. Базен), «фотографический» и «формотворческий» (З. Кракауэр), кино «документа» и «вымысла» и т. п. В определениях этой книги они и есть «натурность» и «визуальная беллетристика» экрана.

Раздельно оба эти начала существуют лишь в теории, как экстракты, как вещества, выделенные лабораторно. В реальной же практике раннего экрана они входили друг с другом в реакции, образовывали смеси, а иногда уже даже и сплавы, порой находились в равновесии, порой преобладали одно над другим, словом, активно взаимодействовали. Здесь открывается перед современной теорией экранных искусств широкая и, как это ни странно, еще не освоенная нива. Достаточно, как нам кажется, назвать хотя бы одну тему экранной «квазидействительности», чтобы обозначить важность изучения. «Квазидействительность», или «псевдодействительность», — это среда, которую можно наблюдать, скажем, во множестве опусов современной массовой культуры Запада — телевизионные сериалы могут служить здесь примером. Эта среда характеризуется столь же безупречной по видимости фотографической достоверностью, сколь вымышленным (а часто фальшивым, ложным) содержанием образов, конфликтов. Такая мимикрия возможна при достаточно высоком уровне ремесла и профессиональном опыте массовой коммуникации. В наш период 1900—1910-х годов их еще не было, поэтому названная тема выходит за хронологические рамки этой книги. Но корни и предпосылки «квазидействительности» лежат уже в смесях и сплавах «Люмьера» и «Мельеса», натурности и «визуальной беллетристики» раннего экрана. Этим-то последний, в частности, особенно интересен как модель.

Раннее, немое киноизображение простодушно. Оно позволяет ясно увидеть, что при всей возможности будущих фальсификаций и коррупций в ту пору путь наверх, кинематографическое возвышение начинается от запечатленных кусков натуры, от той натурной «контрабанды», которая проникала, подобно тому, как появился в глазах лягушки на экране человек с киноаппаратом, в бульварные и лубочные сюжеты с их конструкциями, штампами, схемами и клише.

Нам уже доводилось замечать очень существенную разницу между натурными и игровыми сценами раннего кинематографа[15]. Наблюдения были сделаны, в частности, на материале первых игровых фильмов советского производства, «агитках», художественных лентах, которые снимались еще по рецептам предреволюционных картин. А также и на более отдаленном от нас материале, например на фильмах Луи Фейада. Общей закономерностью является то, что собственно натурные эпизоды, а также и «служебные» куски — всякие проезды, проходы, пейзажи — выглядят и сегодня вполне современно и контрастируют со сценами игровыми, т. е. заснятыми в павильоне фрагментами разыгранного действия. Первые самоценны всегда. Любые, самые неумелые и слабые, снятые самым примитивным способом, натурные куски сохраняют по сей день силу исторического документа. Вот почему весь ранний кинематограф, запечатлевший безвозвратно ушедшее время, сегодня может служить историкам поистине фондом самых разнообразных — бытовых, культурных, эстетических — сведений об эпохе. И в том числе — фильмы игровые.

[15] См. «Советский историко-революционный фильм». М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 23—25; «Портреты». М., «Искусство», 1966, стр. 155—156.

Прекрасным примером еще раз могут служить старые добрые серии «Фантомаса» и «Вампиров» Луи Фейада, в 10-х годах обошедшие весь мир и имевшие огромный прокат в России. Роковой бандит Фантомас, герой знаменитого романа-фельетона, Фантомас — романтический Вампир, или Сбогар XX в., действовал в чеканной сюжетной схеме «сыскного» фильма. Но действовал вместе с тем он, этот неуловимый и роковой преступник, в черном трико и маске, в исполнении красавца Рене Наварра,— на таком достоверном, столь полнокровном фоне, что среда фильма приобретала совершенно самостоятельное значение и очарование, сейчас преумноженное временем. Париж «Фантомаса» с его черепичными крышами, переполненными бистро, ресторанами, каретами, трепещущими страусовыми перьями дамских шляп, глухими улочками окраин превратился для нас в особый мир «утраченного времени», столь же достоверный, документально убедительный, как хроника начала века, например, знаменитые хроникальные кадры Всемирной выставки в Париже 1900 г., устроенной в честь наступления нового столетия. И самое любопытное, что авантюрный сюжет «Фантомаса», а далее «Вампиров», перегруженный невероятными и часто весьма нелепыми приключениями и перипетиями, вовсе не разрушает, а, наоборот, еще оттеняет живую, трепетную, полную воздуха, прелести и обаяния кинематографическую среду фильмов.

Перед нами — простейшее действие полифонии, жизненного многоголосья, возвышающего сюжет,— на идеальном уровне авторского мастерства мы наблюдали его в рассказе И. А. Бунина.

А вот и первые игровые ленты русского производства. «Понизовая вольница» — историческая драма. 1908 г.— дата выпуска; 224 метра — длина; семь с половиной минут — современная проекция; в уголке каждого плана — витиеватый росчерк «А. Дранков». Хаос, хаос в этом первом «полнометражном» фильме! Теснится, мечется, топчется перед аппаратом массовка — труппа Петербургского народного дома, смотрит в глазок, размахивает руками. Толстая персидская княжна, тяжко вздымая грудь, пишет письмо возлюбленному принцу Гасану — точь-в-точь таких «турчанок» вскоре покажет и Чаплин в своем «Мюзик-холле», видимо, типаж имел всемирное распространение. И Стенька Разин — разбойник с лубочной картинки. Но побежала по воде лодка, прочертился водный след, закачались верхушки сосен на острове, упали блики солнца и тени на лужайку — и повеяло летом, волей, Волгой...

«Ванька-ключник — «русская быль XVII столетия», 1909 г.— беда, да и только! Трясется и колышется декорация, очень старается переживать дородная боярыня. Но вот действие перенеслось от терема в лесок, в кустах орешника показалась «типажная» курносая сенная девушка — на экране выглянул солнечный луч. А вот еще лента — уголовно-приключенческая «Тайна дома № 5». Сюжет — убийство некой куртизанки Эльзы, развитие действия в обычном «фантомасовском» духе с переодеваниями, наклеиванием усов — картина была снята в 1912 г. Московским отделением фирмы Бр. Пате с русскими актерами В. Пашенной, М. Дорониным и другими в главных ролях. Но вот покатилась по булыжной мостовой карета, встали каменные тумбы у краев тротуаров — чтобы лошадь не взошла! Замелькали извозчики, парадные с чучелами медведей, богатые особняки и нищие комнаты, карточные столы и столики модного ресторана с фонтанчиками и декадентским убранством — и воскресло на экране запечатленное «утраченное время» Москвы 1912 года.

Можно еще и еще раз пожалеть, что в беспечности и легкомыслии, считая киноленту только лишь прокатной ценностью, русский кинематограф так плохо и небрежно хранил копии своих фильмов, ныне в большинстве своем погибших, невосстановимых. Иначе мы имели бы сейчас уникальное собрание живых кинематографических картин 10-х годов, где были бы и такие выдающиеся для своего периода экранные панорамы, как снятая Б. Завелевым для фильма «Я — царь, я — раб, я — червь, я — бог» ночная Москва, отмеченная специально современной картине прессой. Но и то, что сохранилось, представляет собой фонд исключительного богатства, поистине историко-бытовую «летопись в образах», пользуясь словами уже цитированного С. Волконского. Она, пока не вполне изученная, еще послужит и историкам и культурологам. Нужно заметить, что среда, обстановка, фоны игровых художественных картин, особенно более поздних, снятых в военные годы, как правило, богаче, чем в документальных, ярче, нежели в хронике. И это объяснимо: хроникер торопится за самим событием, спешит за информацией. Оператор художественного фильма имеет время, пока ставится кадр, взять в объектив многое. Качеству фонов способствует, конечно, и специально поставленный, выверенный свет. В сочетании с качеством пленки, богато насыщенной серебром и способной передавать тональные нюансы, большую амплитуду черно-белого, это создает кинематографический эффект кадра. Кроме того, нужно учесть, что в области художественного фильма работали лучшие операторы — Б. Завелев, А. Левицкий и другие, ставшие потом пионерами советского кино.

Но больше, чем действие на первом плане, как мастерски уже порой ни бывало оно снято, больше, чем композиция, зачастую уже режиссерски выразительная и осмысленная, сегодня покоряет и производит впечатление как раз случайное, невзначай попавшее в кадр и запечатленное во всей непосредственности, непредна-

меренности: проплывшая на заднем плане конка с пассажирами, каменный лев у подъезда, припорошенный снежком, вот эта девушка с нотной папкой, стряхивающая снег с котиковой муфточки, вот этот дворник в белом фартуке, переминающийся с ноги на ногу на границе своих владений. И черная кошка, которая перебежала улицу, и старик с «Московскими ведомостями» в руках на скамейке парка, и медленно падающий с дерева кленовый лист...

Может быть, это не так важно? Ведь к сюжету, к сути фильма случайные фигуры никакого отношения не имеют. Нет, это важно, это существенно! Это формируется, складывается собственный язык кино, это рождается новое — кинематографическое, экранное — повествование.

Искусство давно, испокон веков тяготело к такой «фотографичности», любило запечатлевать миг во всей его жизненной полноте, с подробностями, которые собственно сюжету могут не прибавлять ничего, кроме ощущения подлинности, достоверности, сиюминутности. Всмотримся в фоны картин, писанных кистью великих старых мастеров. Разве имеют какую-нибудь связь с первоплановым действием — с действом на Голгофе — два сытых коня, пасущиеся поблизости, на втором плане, на зеленой травке, в «Страстях» Дюрера? Или человеческие фигуры второго и третьего планов — какие-то безвестные мирные прохожие, следующие по дорожке к далекому готическому Иерусалиму, в его же дюреровском северном «Снятии с креста»? В своих «Чудесах св. Зиновия» Ботичелли, рисуя печальное происшествие с мальчиком, попавшим под колеса повозки, сосредоточенный на горе матери, готовый живописать исцеление ребенка, тем не менее четко и тщательно выписывает собачонку в окне второго этажа здания, близ которого произошло неприятное уличное событие. А рисуя св. Зиновия умирающим старцем, стремясь создать атмосферу просветления и покоя, автор «Чудес» все-таки прописывает какие-то колбы и банки на полочке над постелью. Но эти подробности могут остаться вообще не замеченными зрителями, а в переводе на язык слов значить лишь: «а в это время кони...» или «а в это время собака...»

То, на что тратил драгоценные рукотворные усилия мастер-живописец, теперь достигалось легким движением кинокамеры. И новый язык киноповествования, полный самых разнообразных жизненных подробностей, формировался на экране. Он был бесспорно богаче и чище сценарного языка того времени, который, как уже упоминалось, был — увы! — по преимуществу языком бульварной литературы. Вот образчик сценарной записи: «Утро. В комнате некоторый беспорядок. Фанни и Клара недавно встали. Они возятся, дурачатся, скатываются на ковер, как два красивых зверя... Бруно порывисто обнимает Клару. В упоении он бормочет ей страстные слова. Лицо Клары меняется, становится почти прекрасным...» [16] Фразеология знакома — мы изучили ее на текстах Арцыбашева, Вербицкой. Проникала она на экран и в надписях вроде: «Зеркало отражало личико, полное любви...» или «Журов безумно влюблен в прекрасную приемную дочь Хромовой Нату...» Но иным был язык «повествования в кадрах». Он был свеж, в нем самом не было пошлого, ибо испошлиться он еще не успел и, даже заимствуя чужую пошлость — литературную, театральную, изобразительную, освежал и преображал ее. Еще раз вспомним, что «пошлое» в первоначальном значении слова есть ходовое, расхожее. Так вот, расхожим язык кино, сам по себе язык, еще не успел стать. Потому-то, в частности, он так пленил современников, Л. Толстого и А. Блока, Андрея Белого и Скитальца. Об этом же пишет и С. Волконский: «Бедный кинематограф! Чего, чего о нем не говорилось! Его обвиняли в пошлости, в растлевающем влиянии на вкусы... Нет, гораздо интереснее те стороны, которыми он и в этой, художественной области о т л и ч а е т с я от театра. И здесь опять за ним неоценимые преимущества. Во-первых, к его услугам природа, пейзаж, перспектива, настоящая, не фиктивная, и в настоящей перспективе — человек в своем движении...» [17]

Речь здесь опять идет об исконной натурности, реалистичности экранного повествования.

В фильме Евг. Бауэра «Немые свидетели», снятом по сценарию А. Вознесенского в 1914 г., сюжетом служит еще один вариант современной «Бедной Лизы», а конструктивной основой является схема А. Это история девушки Насти, дочки швейцара и горничной в богатом доме, соблазненной и брошенной хлыщом-барином. С. Гинзбург в своей «Кинематографии дореволюционной России» и Р. Соболев в «Людях и фильмах дореволюционного кино» справедливо относят эту скромную и благородную картину к первым творческим победам русского экрана. Действительно, в «Немых свидетелях» режиссура, отвечающая высоким критериям современного мастерства, а для тех лет — выдающаяся, отличная операторская работа Б. Завелева, тактичная и тонкая игра главных исполнителей Д. Читориной и А. Херувимова. Для нашей же темы кинематографического «возвышения» следует отметить два момента. Первый — трактовка сюжета, которая уже полемична по отношению к канону, к схеме А выведенного нами типового

[16] *Анна Мар.* Дурман. Оригинальная драма.— «Пегас», 1915, № 2, стр. 8.
[17] *Кн. С. Волконский.* Указ. соч., стр. 179—185.

сюжета «обольщения». По-иному выглядят финальные функции «крах» и «расплата». Собственно, их и нет как самостоятельных акций. Так же легко покинутая барином, как легкомысленно им соблазненная, Настя не бросается в Неву, не пьет стрихнин или цианистый калий. Вместе с отцом они остаются лишь «немыми свидетелями» чужой жизни, и все, все остается по-прежнему, только в доме — новое лицо, жена барина, высокомерная и лживая Элен. «Крах» и «расплата» именно в неизменности, в статичности положения героев, маленьких людей с их глубоко запрятанными, скрытыми страданиями. Эта трактовка сюжета «бедной Лизы» восходит к традициям натуральной школы, петербургских повестей Гоголя и Достоевского — не по названию, не по имени классика на афише, а по существу.

Но к той же высокой традиции русской реалистической прозы следует отнести и экранное повествование. Атмосфера картины полна замечательно точных бытовых подробностей, живого воздуха времени, рельефных портретов, мимолетных зарисовок, сделанных умно и изящно. На экране словно бы дан в разрезе один дом — с швейцарской, кухней, парадной лестницей и черным ходом, гостиной, кабинетом хозяина, спальней. И словно бы дан в течении один день — от раннего утра до позднего вечера. Желающему изучить среднебуржуазный образ жизни, петербургские нравы, светские развлечения, моды, манеры и прочее фильм дал бы многое. И снова не только за счет творческой удачи Евг. Бауэра и высококвалифицированного профессионального коллектива картины, но благодаря исконной, изначальной кинематографической достоверности, которая в «Немых свидетелях» предстала перед зрителем вольно и свободно: ей была отворена дверь. Если бы перевести в прозу кинематографический рассказ фильма, если бы «переводчик» нашел действительно адекватные нарративные средства (но, разумеется, не общераспространенную бульварно-сценарную запись 10-х годов),— получилось бы добротное, психологически тонкое реалистическое повествование.

Но все-таки, выбирая фильм «Немые свидетели» в качестве примера кинематографического возвышения, мы чуть упрощаем свою задачу и чуть смещаем ракурс анализа. Мы берем заведомо доброкачественный материал, обеспеченный достаточно высоким художественным уровнем произведения. Как уже сказано, и трактовка сюжета, при всей его тривиальности, и сознательная «установка на правду жизни», и сочувствие «малым сим» поднимали картину Бауэра, так сказать, уже в самом замысле. Значительно труднее анализ определенных результатов при «неблагоприятных» условиях. Труднее разбор механизмов успеха, «работающих» там, где по традиционной искусствоведческой шкале уже простирается

область внеэстетического, низкого, макулатуры. Методологией такого анализа мы, искусствоведы, еще не владеем. Соприкасаясь с тем, что, согласно нашим понятиям, «плохо», но, тем не менее, имеет массовый успех, мы невольно переходим на тон иронии или на фельетон. Или — уходим от прямой своей задачи, незаметно подменяя объект исследования и радостно припадая к «хорошему» в нашем привычном понимании, которое имеет в своей основе оценочный принцип. Анализировать то, что *«работает»* в сфере массового успеха, избавляться от оценочного критерия, с которым просто нельзя пускаться в неведомые моря массовой культуры,— мы, искусствоведы, еще только лишь учимся.

Поэтому попытаемся рассмотреть в качестве примера кинематографического возвышения материала другой фильм Е. Бауэра — знаменитый боевик 1916 г. «Жизнь за жизнь». Здесь у нас уже не будет опоры на «натуральную школу», ни счастливого стечения творческих удач в мастерстве режиссера, операторов, актеров — ансамбля. «Жизнь за жизнь» — прославленная лента дореволюционного русского кино — является как бы его эталоном, его «среднеарифметическим», но не по качеству (качество-то как раз значительно выше среднего!), а по типу самого кинематографического зрелища тех лет, пользовавшегося интегральным массовым успехом.

Фильм был снят по роману Жоржа Оне «Серж Панин». За этот свой опус почтенный автор, плодовитый беллетрист конца XIX в., был, кстати сказать, избран в члены Французской академии. Роман был весьма популярен как у себя на родине, так и в России, где был переведен в начале 1900-х годов. Вполне эпигонское, третьестепенное сочинение рисовало проникновение дурных, развращенных нравов и беспутства в честную буржуазную среду — тема, начатая еще Дидро, чтобы не сказать Мольером. Носителем растлевающего влияния и выступал Серж Панин, неотразимый красавец и мот русского происхождения. Буржуазные устои олицетворялись госпожей Деварен, главой торгового дома, разбогатевшей владелицей лавки москательного или какого-то другого уважаемого товара.

В фирме А. Ханжонкова, где снимался фильм «Жизнь за жизнь», роман «Серж Панин» перефасонили на русский лад. Место г-жи Деварен заняла вдова-миллионерша Хромова, также глава крупного предприятия. Мишелина, воспитанница, превратилась в очаровательную Нату Бартеневу, иностранец Серж Панин, соблазнитель парижских девиц из третьего сословия, стал своим, русским, но все равно опасным мотом и кутилой князем Бартинским. Подобные же метаморфозы произошли с другими персонажами коронованного Академией романа Оне. Надо сказать, вольности на этом литературном материале вполне допустимы: лубоч-

ная канва «Сержа Панина» позволяла расшивать на себе любой узор.

И Бауэр с Завелевым стали расшивать его увлеченно! Прямой аналогией изобразительного стиля картины, но только лишь в основе, в самой, так сказать, действительности, могут служить бывший особняк С. Рябушинского на ул. Алексея Толстого в Москве или знаменитый морозовский особняк на нынешнем проспекте Калинина. Как, впрочем, и многие другие постройки русского модерна, до сих пор сверкающие яркими изразцами, подобно райским птицам, на улицах современных городов и до сих пор просто ошарашивающие такой своей эклектикой, степень которой дает уже некий новый стиль.

Это и есть стиль архитектуры с фонов лубочной картинки, это и есть «ландшафт милорда Георга». Это дворцы королевны Дружевны, терема Милитрисы Кирбитьевны и замки маркграфини Бранденбургской в «некотором царстве — некотором государстве», лишь чуть-чуть осовремененные вкусом «фин-де-сьекль» просвещенного русского купечества.

Высвеченный юпитерами, овеянный вихрями бауэровских приборов — «ветродуев» (кстати, непременных в съемке любого сегодняшнего фильма), черно-белый на экране, стиль этот приобрел некую фантастичность, своеобразную и бесспорную новую красоту. Можно было бы назвать ее эстетизмом фотографических фактур. Обладая тонким вкусом, режиссер и оператор зорко и любовно подмечали, что корзины цветов на фоне черного бархата дают великолепный эффект, что кинематографичны крупные резные, словно лакированные, листья декоративных домашних растений, что обыкновенный тюль на занавеске или кружевной абажур на лампе с подсветом кажутся таинственными, затейливыми. В кинематографической литературе уже немало написано о пышных бауэровских декорациях. Но интересно отметить как раз, что режиссер уже не просто строит в ателье анфилады комнат, но создает настроение сцены и объединяет среду с характеристикой персонажа.

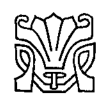
В доме госпожи Хромовой все добротно, надежно, добропорядочно. Массивный чернильный прибор в кабинете, уют девичьих комнат дочерей. Особняк Бартинского — роскошь претензии и излишества. Это там декадентское убранство в античном духе, заставляющее князя и Нату во время преступного их свидания вдруг перенестись в древний Рим и увидеть себя Петронием и Эвникой, возлюбленными из модного «Камо грядеши» Генрика Сенкевича. Там и тревожный, зыбкий полумрак гарсоньерки, куда в ночи, тайно приезжает Ната на авто.

Но целая симфония кинематографических образов, среди которых есть и великолепные, не утратившие впечатляющей силы

и по сей день, развернута авторами картины в сцене двойной свадьбы: Муси Хромовой с князем Бартинским и Наты — с Журовым. На экране — глубинная композиция, еще более подчеркнутая белыми свадебными столами, установленными фронтально к зрителю в виде буквы «П». Прямо по рамке кадра каре замыкается черной линией гостей — голов, фигур. В центре — Хромова и две невесты в белых фатах. Чуть колышутся прозрачные белые ткани — будто бы от вихрей вальса. Трогательна несчастная Ната под флер-д'оранжем, жаль бедную, не подозревающую обмана круглолицую Мусю... Камера вдруг начинает двигаться, приближая к зрителю центральных персонажей драмы и центр этой мизансцены, действительно очень красивой ...И вдруг останавливается, сбивается общим планом — признак неумелости, как и чрезмерное количество ненужных проходов, повторений в жестах актеров того же, что сказано в поясняющей надписи. Но над всем этим в сцене свадьбы, как и в картине в целом,— ощущение тревоги, предчувствия, рока...

И, конечно, самое главное, то, что заставляло сопереживать и плакать вместе с героями «Жизни за жизнь» самых разных зрителей (ибо успех фильма был всеобщим, успехом у всех зрителей разных слоев),— лица, фигуры, протагонисты. В фильме снимались Вера Холодная — Ната, Лидия Коренева — Муся, Витольд Полонский — князь Бартинский, Иван Перестиани — Журов.

Секреты интегрального массового успеха, завоеванного новым зрелищем в кратчайший срок, разгадать невозможно без анализа «явления кинозвезды» — этого нового и специфического явления кинематографа. Оно непосредственно связано и с экранным «возвышением».



«Звезды полотняного неба». Королева экрана Вера Холодная

Как только «городской фольклор» кинематографа породил свои собственные, русские сказки, легенды и трагедии, естественно возникла потребность и в своих собственных лицах, «лицах экрана», в героях кинематографических легенд. Они, эти лица, должны были быть связаны с действительностью той же особой связью, какой связана с реальностью «иллюзия-реальность» экрана. Эти лица должны были быть подлинными, общераспространенными, типичными, узнаваемыми. И вместе с тем они должны были собирать в себе, концентрировать, идеализировать свойства, выражения и

черты, разбросанные в реальной жизни по многим и многим людским физиономиям. Это должны были быть правдивые портреты современников, однако преображенные, резко и ясно высвеченные искусственным кинематографическим светом ателье, белым снопом лучей в таинственном темном зале.

Общемировой процесс возникновения «кинозвезд» в России начинается в 1914—1915 гг.

«К темам разговоров тех дней,— вспоминает И. Н. Перестиани,— о войне, о Распутине, Государственной думе, театрах прибавилась новая — кино. Появились пророки его... Появилась своеобразная кинотерминология: «король экрана», «звездочка полотняного неба...»»[18]

При всех проклятиях в адрес «умирающего театра» начиналось с прямого заимствования. Все или почти все премьеры и премьерши, «короли» и «королевы» русского кинематографа были театральными артистами — исключение здесь лишь Вера Холодная, которая в театре никогда не играла, хотя и мечтала играть. Все или почти все «короли» и «королевы» в кино добились такой славы, о которой в театре не могли и помышлять кроме, пожалуй, В. Юреневой, знаменитой на сцене, может быть, более, чем в кино. Но уже Иван Мозжухин, став чуть ли не олицетворением русского кинематографа, на сцене был второстепенным артистом второстепенного московского театра и таким оставался, приобретя пышную экранную известность. Никому не знакомый артист Малого театра Витольд Полонский, дебютировав в роли Андрея Болконского в «Наташе Ростовой», далее приобрел огромную кинематографическую популярность. Интересна кинотеатральная судьба Владимира Максимова: начав на сцене МХТ и Малого театра, он долгое время снимается в кино, чтобы покинуть его после Октября и вернуться в Большой Драматический театр, возглавлявшийся М. Горьким и Блоком, где знаменитый кинопремьер играет шекспировские и шиллеровские роли.

Речь идет не о том лишь, что в кино добиться славы было легче благодаря массовости. Рано предъявил к своим героям какие-то особые, новые требования, то ли не совпадавшие, то ли не всегда совпадавшие с требованиями и критериями сцены, и сам киноэкран.

На экране получает новую версию, образует некую мутацию традиционное театральное амплуа. «Характерные» В. Орлова (в глубине которой просматривается стародавняя «субретка»)

[18] *И. Перестиани.* 75 лет жизни в искусстве. М., «Искусство», 1962, стр. 247—248.



Прима-балерина Большого театра и киноактриса Вера Каралли.

и Д. Читорина, «инженю» З. Баранцевич и А. Ребикова, «герои-любовники»— В. Полонский, В. Максимов, О. Рунич, Амо Бек и другие «короли», а также и «валеты» экрана и т. д. Конечно, по сравнению с устойчивыми жесткими театральными амплуа XIX в. лица перечисленных актеров на экране, так сказать, размыты, гораздо ближе к живым лицам действительности, включены в свободный жизненный фон и далее часто типизированы как бы заново. Но основа, контур амплуа сохранены. Сохранены они и в личности, лице, портретах героев первого «короля» экрана Ивана Мозжухина. Это — «неврастеник», экранный брат, пусть и чуть успокоенный и смягченный, своего великого коллеги и современника Павла Орленева.

Репертуар, изображаемая среда, характер сюжетов — весь климат фильма тех лет — вносили коррективы, варьировали амплуа, снабжали его определенной и часто большой жизненной достоверностью, заново типизировали согласно вкусам, понятиям о красоте, эстетике современности. Так, «герой-любовник» естественно трансформируется в «фрачного героя», светского хлыща, предста-

вителя свободной профессии и столичной богемы, «золотой молодежи», «сливок общества», человека холодного, бессердечного и неотразимого. Это он осуществляет функцию обольстителя в сюжете-обольщении («Немые свидетели», «Жизнь за жизнь», «Миражи» и прочим нет числа). Роли его играют В. Полонский. А. Чаргонин, О. Рунич. Любопытно,что облик этого неотразимого героя-обольстителя, особенно у Полонского и Чаргонина, имеет сходство с внешностью Александра Блока — таковы причуды эстетики века! В. Максимов дает лирический, опоэтизированный вариант того же типа. «В старом кино,— скажет впоследствии Максимов,— господствовал не принцип актера, а принцип амплуа; за исключением ряда лент, я всегда имел свою маску»[19]. Есть еще вариант: «соблазнитель» постарше, богатый барин, коммерсант, адвокат — А. Худолеев, А. Бибиков. Общее свойство их — жестокая, холодная целеустремленность в покорении намеченной жертвы, манеры — вкрадчивые и льстивые, антураж — богатство и шик.

В некоторых же актерах — «королях» и «королевах» экрана 10-х годов, как бы сверх амплуа, уже чувствуются свойства того, сугубо кинематографического актерского функционирования, которое получит развитие в мировом кино: той самой «звезды», «star», «vedette», «diva» (англ., фр., итал.), которая по справедливости признана одним из интересных феноменов XX в. и определяется целым рядом особых свойств, из коих главные: I. Идентификация экранного образа и личности самого исполнителя как в сознании публики, так и в самосознании «звезды»; II. Повторность образов, вырастающая в некую «маску» или клише, которое воспроизводится из фильма в фильм; III. Наличие «мифа» или легенды, сложившейся в сознании зрителя, легенды, героем которой и является «звезда»— как на экране, так и в жизни.

Серьезный анализ этого явления, связанного с фольклором и мифологией кино, был дан в сборнике «Кинематограф»— первенце революционной советской кинолитературы. Эта замечательная книга вышла в 1919 г. под редакцией Фотокинематографического отдела Народного комиссариата по просвещению и открывалась статьей А. В. Луначарского «Задачи государственного кинодела в РСФСР». Там же была опубликована уже цитировавшаяся выше работа А. Топоркова «Кинематограф и миф», проливающая свет на генезис и психосоциологию кинозвезды. Напомним, что автор считает персонажей экрана «героями, в том же самом значении, в каком значении являются героями Гектор и Ахилл, Роланд и

[19] Цит. по кн.: *Б. Гловацкий.* Владимир Максимов. Л.—М., «Искусство», 1961, стр. 58.



Актриса МХАТ и киноактриса Мария Германова.

Зигфрид, Илья Муромец и Алеша Попович[20]. «Все они определенного социального положения,— продолжает Топорков,— матрос, адвокат, клоун, поэт, граф или еще что-нибудь подобное, но бытовые черты — только внешнее обрамление, только схема, реальное же содержание — это их бурная жизнь, их страсть, борьба, победа и поражение. Они всегда выше, значительнее своей профессии, своего общественного положения. Внешнее никогда не в силах всецело их определить. Они героически свободны. С другой стороны, их героизм далек от индивидуализма; они объективны, типичны и нормальны, но никогда не субъективны, исключительны, только односторонне характерны. Они — воплощения как бы долженствующего быть правила, а не представители счастливого исключения. Они должны быть убедительны, исключение же может интересовать, но никогда не способно убедить».

Близкую к А. Топоркову позицию занимает и Вас. Сахнов-

[20] «Кинематограф». М., Госиздат, 1919, стр. 46.

ский, пишущий на страницах той же книги: «Занимательность фабулы, контрасты в переживаниях героев кинематографических пьес, приподнятость и героичность или мелодраматичность тона — это все признаки, обязательные для кинематографа... Мы смотрели на знакомые улицы Москвы, мы узнавали города и курорты Западной Европы, мы видели хорошо нам известных персонажей (амплуа банкиров, ученых, художников, кокоток, путешествующих рантье, сыщиков, телефонистов, шоферов, ремесленников, апашей) и не узнавали жизни. Такой драматической, полной приключений, занимательной содержательности она предстала нам на экране... Все излюбленные короли и королевы экрана: и Аста Нильсен, и Макс Линдер, и Максимов, и Вера Холодная — высшая проба эстетики преимущественного заказчика кинематографа. Их нашли они в сердце своем. Для эстетического quantum'a посетителей кинематографа мало появления героя или героини в излюбленной жизненной роли, нужна обрамляющая героя обстановка, нужен говорящий сердцу сюжет. И вот контрасты бедноты и роскоши, славы и безвестности, гения и бездарности, лица и маски...» [21]

В приведенных высказываниях цепочка: натурность кино — возвышение — кинозвезда прочерчена убедительно и тонко.

Но, повторяем, при всей специфичности, явление «звезды» было подготовлено в исполнительском искусстве прошлого, в театральном актерстве XIX и начала XX в. Предтечей современной «кинозвезды», как это ни странно звучит, был актер, чья *личность* довлела в сценических созданиях, их себе подчиняя: Эдмунд Кин на Западе, Павел Мочалов у нас — в веке прошлом, Элеонора Дузе и Вера Комиссаржевская — на рубеже веков. Актер-исповедник, актер, для кого роли, судьбы героев, чужой текст драмы становились материалом для одной, постоянно повторяющейся из роли в роль, *личной* судьбы. Актер, для кого игра была формой самовыражения.

И в ту минуту, как публика пошла в театр не «на «Гамлета»», не «на Островского», не «на первое представление «Грозы»», но «на Мочалова», «на Дузе», «на Сальвини»,— забрезжила на далеком горизонте «кинозвезда».

«Трагик, как Мочалов, есть именно какое-то веяние, какое-то бурное дыхание. Он был целая эпоха — и стоял неизмеримо выше всех драматургов, которые для него писали роли. Он умел создавать высокопоэтические лица из самого жалкого хлама: что ему ни давали, он... на все налагал свою печать, печать внутреннего,

[21] Там же, стр. 41—42.

Звезды русского экрана:
В. Максимов, В. Холодная,
В. Полонский, А. Худолеев,
И. Мозжухин, П. Чардынин,
О. Рунич.

душевного трагизма, печать романтического, обаятельного и всегда зловещего... Пошлый Мейнау Коцебу вырастал у него в лицо, полное почти байроновской меланхолии... А из Ляпунова-то в «Скопине-Шуйском» что он делал?.. Он уловил единственную поэтическую струю этого дикого господина — я говорю о Ляпунове драмы, а не о великом историческом Прокопии Петровиче Ляпунове,— он поймал одну ноту и на ней основал свою роль. Эта нота — стих:

До смерти мучься... мучься после смерти!

Ну и вышел поэтический образ, о котором, вероятно, и не мечталось драме, рассчитывавшей совсем на другие эффекты» [22].

Как близка этой характеристике из статьи Ап. Григорьева «Великий трагик» другая, данная век спустя Грете Гарбо, «Гарбо божественной»: «Красота Греты Гарбо содержит в себе постоянную

[22] «П. С. Мочалов». М., 1963, стр. 331.

глубокую серьезную печаль, уже не являющуюся минутным выражением минутного настроения. Она содержит в себе тоску, уже не зависимую от отдельных переживаний, тоску, ставшую общим постоянным жизнеощущением, которая соответствует мировоззрению, ставшему уже сущностью характера... Ведь Грета Гарбо иногда улыбается и даже смеется, но эта веселая мимическая игра не может перекрыть печальную физиономическую основу. Эта основа, как бледность на лице больного, просвечивает сквозь красоту внезапного возбуждения. Но именно эта печаль производит впечатление чего-то интересного, человечески ценного, высшего, что отличает ее от других, вульгарных, жизнерадостных красавиц, потому что это выражение, кажется, возникает оттого, что она не имеет и не хочет иметь ничего общего с тем грязным миром, в котором она живет, что она не солидарна с ним и страдает от него» [23]. К этим словам Балаша, замечательно точным, можно прибавить лишь то, что уровень «пошлого Мейнау» или Прокопия Ляпунова был для Гарбо, «первой звезды всех времен и народов», как называет ее западная критика, увы! уровнем высшим. Мечтая сыграть Жанну Д'Арк, Гарбо из фильма в фильм играла, пользуясь ее собственным выражением, «глупые любови». Маргарита Готье в «Камелии» Джорджа Цукора — этой голливудской адаптации пьесы А. Дюма — была пиком литературного качества в экранной биографии «звезды № 1». Но «глупые любови» просветлены и возвышены уникальной личностью актрисы, ее поистине божественной красотой, секрет и смысл которой раскрыл Балаш. Неизгладимая печать личности артиста, определяющая нота-доминанта — им суждено будет перейти в клише кинозвезды. Но следует ввести в ее формулу и новые, родившиеся на рубеже столетий знаки успеха и популярности, новые, ранее неведомые связи между артистом и зрителем.

Массовый успех не только завоевывается самим артистом. Успех делается, успех становится доходной областью. Дельцы-антрепренеры и импресарио, организовывая актерские турне, добиваются для своих звезд гигантских гонораров, не обижая при этом и себя. В производство массового успеха включается реклама. Пресса, объявления в газетах, афиши, плакаты начинают работать в пользу актера так, как, конечно, никогда и мечтаться не могло бы Мочалову, Стрепетовой или Комиссаржевской, гастролировавшей уже в 1900-х годах. Чайка русской сцены, великая труженица и гастролерша Комиссаржевская в этом смысле как бы завершает старый, патриархальный тип успеха — с адресами, цветами, трогательными подношениями от зрителей. И для актерства начинается эпоха массового тиражирования.

[23] *Бела Балаш.* Искусство кино. М., Госкиноиздат, 1945, стр. 194.

Популярность создается фотографией. Открытки с все увеличивающимися тиражами распечатываются, распространяя лица кумиров. Вернейшим и надежным средством массового успеха становится грамзапись. Этим, в частности (среди многих других причин), объясняется и некий эстрадный «бум», отметивший собой начало века. В книге «Звезды русской эстрады» И. Нестьев на большом, свежем и очень интересном материале анализирует и прослеживает историю массового успеха русских эстрадных певиц Вари Паниной, Анастасии Вяльцевой, Надежды Плевицкой и др. Исследователь подчеркивает значение пластинок для роста их популярности. Действительно, полмиллиона проданных граммофонов с 1900 по 1907 г., выпуск до двадцати миллионов дисков ежегодно [24] по тем временам относительно общей численности населения тогдашней России — это гигантские тиражи.

Понятно, скажем, что ни Таня, ни Стеша, поэтические цыганки, певавшие Пушкину в давних, патриархальных своих Грузинах, никак не могли снискать такой славы, как их преемница Варя Панина, чье пение восхищало Л. Толстого и Блока. А дочь новой эпохи пела уже не только по старинке, в отдельных кабинетах у «Яра», но и для многолюдных концертных залов, и на императорской Мариинской сцене, освобожденной для сольных концертов знаменитой цыганской певицы, и — главное — в ателье, напевая на граммофонные пластинки. И тираж черно-лакированных дисков, с невиданным узором из концентрических тоненьких кругов-бороздок, одетый в пестрые рубашки-конверты, разъезжался по всей стране, попадая и в Яснополянское имение графов Толстых, и в скромные провинциальные жилища, и в изысканные столичные квартиры модных писателей.

А еще: в газетах пишут, что Варя Панина «любит «широко пожить», покупает дорогие бриллианты, зарабатывает более 10 000 рублей в год» [25]. «Госпожа Вяльцева купила у графа Игнатьева его имение за 150 000 рублей. Оказывается, не так скверно петь цыганские романсы» [26],— доверительно и панибратски сообщала читателям о другой эстрадной звезде «Рампа и жизнь».

Цифры гонораров, сплетни и пересуды по поводу богатства, громадного состояния, недвижимости, драгоценностей, туалетов — все это было раньше совершенно чуждо русской художественной жизни, а теперь становилось обычным ее климатом. Капитализм, предпринимательство входили в поры артистического быта. В тра-

[24] См. *И. Нестьев.* Звезды русской эстрады. М., «Советский композитор» 1974, стр. 16.
[25] Там же, стр. 42
[26] Там же, стр. 54.

диционной нищей актерской братии появились свои миллионеры. Вековые театральные странствия Несчастливцевых из Керчи в Вологду дополнились переездами примадонны-гастролерши в собственном салон-вагоне. Взамен стекляшек-камушков, нашитых на платье из мишурного золота, засверкали под соболиными и шиншилловыми палантинами эстрадных «див» бриллианты голубой воды с объявленной в прессе шестизначной стоимостью.

И вот та самая, чей голос лился из каждого граммофона, та, кем восхищались графы и князья, та, что вчера откупила заповедный лес близ деревни, где пасла гусей босоногой крестьянской девчонкой.— пела с эстрады словно бы для меня одного, для меня лично, обращалась к одному мне, с дорогим, сокровенным, заветным: «Под чарующей лаской твоей» или «Я грущу, если можешь понять мою душу, доверчиво нежную»...«Когда Вяльцева,— вспоминает современник,— протягивая руки в зал и, улыбаясь, пела... каждому казалось, что она именно ему протягивает руку, ему улыбается, и зал расцвечивался ответными улыбками» [27].

При колоссально возросшей публичности и общедоступности исполнения, на виду поистине массовой аудитории — новая степень проникновенной интимности, апелляции лично к тебе. Так можно определить новый механизм успеха звезды. По-новому безотказно и мощно станет работать он десятилетий через пять, когда ляжет в основу телевизионной коммуникации, особой связи между зрителем и телезвездой, человеком с голубого экрана, ежевечерне приходящим в каждый дом — к тебе, к нам, ко мне...

В меловом электрическом луче проекции, мерцая в темном зале, киноэкран не имел с действительностью такого прямого контакта, непосредственного обращения. Но лицо на экране и человек в зрительном зале имели иные и разнообразные, столь же задушевные связи. Социологи в будущем назовут их «идентификацией» киногероев и зрителей. Аста Нильсен, одна из первых в истории блестящих кинозвезд, в своих мемуарах великолепно раскрывает эти тайные связи: «Основными мотивами кино стали самые примитивные чувства и стремления, которые, как известно, присущи всем, начиная от китайского кули и кончая представителями высших классов. Нужно было любой ценой удовлетворить несбыточные мечты масс. Все, в чем отказала жизнь, можно было получить за несколько центов на экране. Экран показывал, как бедная секретарша превращается в окруженную поклонением и завистью жену шефа, это превращение казалось настолько простым, что только дурочки не умеют добиться того же в жизни. Любому человеку на каждом шагу представляется случай стать из нищего миллионером, упустить его просто невозможно. Все получали здесь надежду, в этой лотерее все выигрывали, а билеты — пестрые веселенькие бумажки были дешевы, доступны. С утра и до глубокой ночи мимо билетных касс кино двигался непрерывный поток, и касса ломилась от грошей, которые приносили сюда миллионы людей» [28].

Но так же как самой Асте Нильсен довелось поведать миру с экрана не один лишь «возвышающий обман», но, несмотря на всю ограниченность лент, где снималась она, стать великой киноартисткой, так, несмотря ни на что, удавалось выразить свое время звездам русского экрана.

Вера Холодная. Кому не известно это имя? А ведь снималась она всего лишь четыре года, и в отечественном кинохранилище сохранилось только несколько картин с ее участием. Но из уст в уста, от поколения к поколению переходила молва — помощница славы — о далекой королеве экрана, несравненной красавице, блистательной русской кинозвезде.

Приход Веры Холодной в кино описан мемуаристами в нескольких версиях. «Сижу я однажды в режиссерском кабинете перед большим зеркальным окном, откуда виден мост возле Александровского вокзала и все движение по Тверской-Ямской улице. Мой помощник...обратил мое внимание на красивую брюнетку, переходящую улицу и направляющуюся, по-видимому, к нам. Брюнеток и блондинок проходило колоссальное количество — все мечтали о «королевском троне». Но это явилась ко мне Вера Холодная! Стройная, гибкая, бывшая танцовщица, она сидела передо мной, опустив красивые ресницы на обвораживающие глаза, и говорила о том, что хочет попробовать свои силы на экране» [29],— рассказывает В. Р. Гардин. Режиссер предложил незнакомке эпизодическую роль кормилицы-итальянки в фильме «Анна Каренина». Этот фильм, где заглавную роль играла М. Германова, и стал дебютом Веры Холодной.

Согласно другим рассказам, кинематографисты сами приметили красавицу с серыми печальными глазами в московском артистическом клубе «Алатре». Так или иначе, Вера Васильевна Левченко, по мужу Холодная, дочь учителя словесности из Полтавы и жена московского юриста, молодая дама из интеллигентного круга, явилась на кинофабрику, не имея ни профессиональной подготовки, ни артистического опыта, ничего кроме любви к кино, желания сниматься и привлекательной внешности.

[27] *И. Нестьев.* Указ. соч., стр. 63.

[28] *Аста Нильсен.* Безмолвная муза. Л., «Искусство», 1971, стр. 115—116.
[29] *В. Р. Гардин.* Воспоминания, т. 1. М., Госкиноиздат, 1949, стр. 67—68.

После нескольких эпизодических, оставшихся почти не замеченными выступлений Вера Холодная появляется в фильме «Песнь торжествующей любви», с которого и начинает расти ее известность. В течение четырех с половиной лет она снимается во множестве картин: по одним фильмографиям — в 35, по другим — в 45, а по последней неопубликованной фильмографии Н. А. Болобана, кандидата технических наук, страстного почитателя и пропагандиста Веры Холодной,— в 60. В 1918 г. выходит картина «Тернистый славы путь»— кинобиография актрисы, где Вера Холодная играет самое себя. Похороны Веры Холодной в Одессе 16 февраля 1919 г. были запечатлены на пленке и демонстрировались в журнале «Кинонеделя» (№ 40 за 1919 г.).

После «Песни торжествующей любви» портреты Веры Холодной в ролях и в жизни начинают печатать на обложках кинематографических журналов чем дальше, тем чаще и пышнее. Перейдя с фабрики А. Ханжонкова, с которой связаны первые ее успехи, на фирму Д. Харитонова, Вера Холодная начинает получать огромный по тем временам гонорар. Выросшая в скромном достатке, нетребовательная, равнодушная к богатству, она становится законодательницей моды, одевается у лучших портных и на многочисленных фотографиях в разнообразных периодических изданиях демонстрирует образцы элегантности и шика. Поэты (правда, посредственные) посвящают ей стихи, Вертинский — песни. Имя Веры Холодной, объявленное на афишах, служит гарантией огромных сборов. Конечно, по сравнению с сегодняшней западной кинорекламой, обладающей массовыми средствами распространения, все это выглядит вполне доморощенно. Но можно смело сказать, что ни до Веры Холодной, ни в ее время ни один русский киноактер не имел ни такой популярности, ни такой рекламы.

В «Жизни за жизнь» Холодная снималась вместе с Л. Кореневой, актрисой МХТ, которая играла Мусю, родную дочь и наследницу Хромовой.

Это был образ сложный. Страдания доверчивой и доброй души, самоуверенность богатой наследницы, затаенная глубокая печаль, желание соблюсти видимость счастливого брака с изменником и мотом Бартинским — противоречивые чувства, оттенки настроений актриса передавала мягко и тонко. С точки зрения профессионального артистического мастерства работа Кореневой — одно из лучших достижений дореволюционного экрана. Но... «Игра Л. М. Кореневой внимательно следилась,— писал Веронин,— волновала и трогала, но запоминался образ другой героини, которая не играла, но жила на экране, была в родной стихии — в этом царстве возникающих из мрака и в мрак уходящих теней. Запоминалась Вера Холодная — не новый образ, созданный ею, а та



Вера Холодная в ролях и в жизни. Фотографии взяты нами из коллекции Н. А. Болобана.

прежняя Вера Холодная, которую мы видели в «Песне торжествующей любви» и многих последующих картинах.

Но ведь это конец искусства? Нет. Это начало нового искусства» [30].

Автор формулирует некий новый подход к образу на экране. Совершается смена понятий: всегда почитаемое за «недостатки» и «слабости» оборачивается достоинствами, обаянием, ценностью артиста для кино. Именно в том, что Вера Холодная всегда оставалась сама собой, не «создавала», а «была», повторяла себя, заставляла узнавать себя из фильма в фильм и любить такой, какова она всегда, увидены и причины успеха, и «прекрасная одаренность».

Не перевоплощение в образ и не «жизнь в роли» — эти альфа и омега артистического мастерства, а полная идентичность «себя» и образа.

Не разнообразие, не несходство, а узнаваемость, повторность образа.

Мастерству, умению, технике, артистическому таланту в его традиционном понимании как таланту исполнительскому, воплощающему, предпочтены сам человеческий материал, натура, данность, индивидуальность. В них и видится специфическая одаренность человека для экрана. При этом собственно артистический талант (или мастерство) оказывается фактором второстепенным.

Придя в кинематограф как раз в тот момент, когда экрану понадобились собственные лица, собственные герои, Вера Холодная стала для киноаппарата идеальной моделью, великолепной натурщицей. В этом смысле те, кто называл ее именно «натурщицей», правы, если только снять с самого слова налет осуждения. Да, Вера Холодная оказалась очень подходящей для русского экрана натурщией, а еще точнее — натурой, благодарным материалом. Однако это только лишь начало, и характеристикой «натурщица» явление Веры Холодной никак не ограничивается. Взяв эту натурщицу, эту натуру, кинематограф стал творить из нее «сладостную легенду», пользуясь выражением современника Веры Холодной Федора Сологуба.

Вера Холодная была героиней мелодрамы, если не трагедии. И у нее существовала свою судьба, вырисовывающаяся очень отчетливо.

Н. М. Иезуитов и С. С. Гинзбург видят в постоянной героине Веры Холодной «пассивную женщину, безропотно подчиняющуюся судьбе» [31], «страдающую женщину, жертву страстей и обсто-

[30] «Киногазета», 1918, № 22, стр. 5.
[31] «Вопросы киноискусства». М., Изд. АН СССР, 1957, стр. 300.

ятельств» [32]. Интересно также, каковы именно эти обстоятельства, страсти и судьба.

Это и есть тот самый сюжет-обольщение, который был признан нами сюжетом-эталоном русской кинодрамы 10-х годов. По сути дела, начиная с «Песни торжествующей любви», Вера Холодная играет одну и ту же роль, где лишь меняются финальные функции (расплата — вознаграждение), причем решительно преобладает расплата. Вслед за «Миражами», описанными нами ранее, судьба Марианны дублируется в «Детях века», «Жизни за жизнь», «Сказке любви дорогой», «На алтарь красоты», словом, почти во всех картинах с участием Холодной, которые по сути дела были сериями одного и того же фильма, с одной и той же, бесконечно варьирующейся женской ролью, причем мотив перехода героини от одного общественного положения к другому, более высокому, остается непременным.

Для «девушки низкого звания»— это идеал красоты, хорошего тона, блеска, яркой жизни, так не похожих на серые будни. Героини Веры Холодной — жена мелкого чиновника Мария Николаевна и воспитанница миллионерши Ната Бартенева, чтица Марианна и циркачка Пола — поначалу разнятся только костюмами (скромная белая английская кофточка с юбкой или наряд «Пьеретты», шубка и шапочка курсистки или кисейное платье барышни из богатого дома), но лишь до поры, пока обстоятельства не поднимают этих героинь на верхние ступени социальной лестницы: тогда начинается смена туалетов по последней моде сезона, которым датирован фильм, вечерние платья с низким декольте, палантины, пелерины, матине, ожерелья, шляпы со страусовыми перьями, платья а-ля грек и т. д.

Именно стойкость сюжетов послужила самой надежной опорой для славы Веры Холодной. Кинозвезде необходимо «вернуться» в сознание зрителя. Добиться этого можно только с помощью постоянного повторения, создающего привычку к образу — желанному стереотипу, к образу — любимому клише. Вера Холодная с помощью своих драматургов и режиссеров запечатлелась в сознании зрителя четким клише. В этом было, пожалуй, первое ее преимущество перед другими исполнительницами: те не имели своего сюжета, своей «легенды», своей «судьбы» на экране, отштампованной с такой неукоснительностью в фильмах Веры Холодной.

В картине «У камина»— драма адюльтера. Вера Холодная играла там Веру Ланину, изменившую мужу с князем Печерским и умершую от раскаяния. Но во второй серии фильма, названной «Позабудь про камин, в нем погасли огни...», возвращается стерео-

[32] «Кинематография дореволюционной России», стр. 369.

тип ос овного сюжета-судьбы: здесь появляется «двойник» умершей Ланиной, цирковая акробатка Мара Зет, соблазненная князем Печерским и доведенная им до смерти.

Та же тема обаятельной, чарующей, но губительной власти богатства над слабой женской душой, роковой скачок ввысь — к роскоши, свету, красивому пороку встают в центр фильма «Молчи, грусть, молчи», внутренняя серийность которого уже была нами отмечена, множась несколькими историями. Собрав вокруг Веры Холодной всех звезд-мужчин в блистательный букет, постановщик картины П. Чардынин отвел первую партию любимой героине русской публики, позволил пережить ее уже ставшую чуть ли не классической судьбу несколько раз, на протяжении двух серий одного фильма — поистине «лебединой песни» русского дореволюционного кино.

В атмосфере всех картин, где снималась Вера Холодная, чувствуется угарный дух «бешеных денег», богатства, внезапно падающего на голову человеку, оглушающего, заверчивающего вихрем. Фальшивые векселя, наследства, браки по расчету, разорения. Пиршественные столы, шампанское, фрукты, пикники, рестораны, меха, роскошные интерьеры: салоны, гостиные, будуары, картинные галереи в частных домах, изысканное убранство, фрески, ширмы, охотничьи комнаты, загородные виллы-дворцы и, конечно, автомобили — этот символ роскоши, эта новинка века, эти яркие фары, прорезающие ночную тьму. Как правило, здесь не найти реальных примет войны, хотя действие всех (или большинства) фильмов развертывается в современности. Однако это некая обобщенная, условная, недатированная современность, в которой нет ни войны, ни, разумеется, приближающейся революции, а социальные контрасты изображаются в виде контраста исходной добродетельной и серой бедности и шикарного благосостояния героини после ее непреложного взлета.

С историческим опозданием, постфактум, стараясь не слышать ни канонады, ни нарастающего глухого ропота масс, русский кинематограф воспевал величие и славу русского капитализма. Именно на экране читалась публикой последняя его глава, читалась и продолжала читаться, когда уже прошли и Февраль и Октябрь.

И все же предощущение катастрофы, предчувствие гибели слышалось в картинах. В этом смысле характерно, что судьба героинь Веры Холодной всегда кончается трагически: разочарованием, расплатой, смертью, которые нарушают канон мелодрамы, долженствующей заканчиваться благополучно. Будучи мелодрамами по своей эстетике, фильмы Веры Холодной в силу этого обстоятельства — скорее опошленные, низведенные до бульвара трагедии. С трагедией роднит их и мотив вины, не покидающей героиню,



Вера Холодная в ролях и в жизни.

мотив незаконности и обреченности ее счастья. Не случайно, что героиня — всегда лишь любовница, содержанка человека, возвысившего ее до себя. В отличие, скажем, от американской «Золушки» Мери Пикфорд, чья судьба всегда должна увенчаться законным браком, богатством и радостью, героиню Веры Холодной ждут страдания и гибель — расплата за краткий миг обманчивого, призрачного счастья, за «миражи» жизни.

Такова «судьба» Веры Холодной, воплощенная ею на экране в мнимом разнообразии жизненных историй. Зерно этой «судьбы» можно разглядеть и в самой личной судьбе ее — скромной жены юриста, безвестной женщины из среднеинтеллигентского круга, вознесенной к внезапной, шумной и бурной славе. Поэтому Вера Холодная и играла всегда только себя, повторяла себя, свой характер, свою биографию, романтически и мелодраматически приукрашенную.

Правда, современники Веры Холодной, авторы мемуаров, зрители, помнящие ее на экране, единодушно утверждают, что свои последние роли она играла уже по-другому: гораздо более уверенно, создавая характер,— словом, артистично, мастерски. К этому начавшемуся в самом конце пути и безвременно оборванному смертью периоду относят работу Холодной в «Живом трупе» и особенно ленты «Последнее танго» и «Женщина, которая изобрела любовь». Сохранилось несколько фрагментов фильма «Последнее танго». Они подтверждают впечатление современников. Вера Холодная играет с юмором, уверенно, свободно, да и роль иная: веселой авантюристки, обольстительницы.

Вполне возможно, что из «королевы экрана» могла бы выработаться актриса в традиционном смысле этого понятия, вполне возможно, что мастер сменил бы в Вере Холодной звезду. Но она умерла в возрасте 26 лет.

Испанка в Одессе унесла ее в том самом 1919 г., который официально признан годом рождения советского киноискусства. Как поразительны бывают исторические совпадения, логика случайностей!

Было бы, разумеется, ошибочным и пристрастным видеть только дурное, пошлое, низменное во вкусе публики, возведшей на престол Веру Холодную, чей успех был всеобщим у кинозрителя.

В сотый раз перефразируя известное изречение, можно сказать, что каждый народ и каждое время заслуживают своей «кинозвезды». Как правило, в человеческом образе, возведенном общественным мнением в ранг любимого экранного героя, сказывается национальный характер, предпочитаемые народом на данном этапе его развития собственные его черты. Мерилин Монро — вовсе не только «секс-бомба № 1», детище коммерции, рекламы и



В. Максимов и В. Холодная в фильме «Живой труп».

спекуляции на низменных вкусах толпы, но «рядовая американка», девушка из народа, дитя Америки. Брижитт Бардо не зря называли «bébé national» — дитя нации.

Вера Холодная действительно являла собой общераспространенный эстетический идеал своего времени, излюбленный женский тип. Совершенно прав С. С. Гинзбург, утверждая, что если бы не Вера Холодная, то какая-то другая актриса непременно запечатлела бы этот тип в кинематографе. На фотографических открытках тех лет — «головках», в журналах мод, просто в журналах можно видеть многочисленные оттиски этого типа. Литература (речь идет, разумеется, опять о серийной, полубульварной и бульварной литературе) полна описаний сходной женской внешности:

«...Удивительно красивые глаза: темно-серые, ясные и чистые, составляющие контраст с ее гордым, ярким ротиком и довольно резко очерченным подбородком» (Е. Нагродская. «Аня»); «...Большие темно-серые глаза под густыми, слегка сходящимися бровями, тупой, красивый носик» (Е. Нагродская. «Бронзовая дверь»); «...Тонкие бледные черты ... неверный блеск всегда меняющихся глаз ... профиль, напоминающий венецианскую камею» (Ю. Слезкин. «Ольга Орг») и т. д. Роковые страсти, черточки «вамп»

в облике добродетельной и страдающей женщины — эти сочетания манили, дразнили, слагались в некий эталон женственности.

В скромной квартире на Тверской, где жила она с матерью, детьми, мужем и сестрами, бывал странный, высокий, тоненький юноша. Он приносил «королеве экрана» сценарии собственного сочинения и песенки. Вера Васильевна сама пела, правда, только в домашнем кругу, аккомпанируя себе на гитаре, старинные русские и цыганские романсы.

Его миниатюры, полные экзотических названий и «кабацкого надрыва» (кстати, не такое уж обидное определение — раньше его адресовали Аполлону Григорьеву, чуть позже — Сергею Есенину), мгновенно распространились. Их пели многочисленные подражатели, их записывали на граммофонные пластинки. Это был тот самый господствующий стиль времени, стиль «мигающего cinéma», кабаре и литературного бульвара, «бананово-лимонных Сингапуров», Нинетт, «синих берсёз океана», «шалуний в голубых пижамах», ландо, манто, трюмо, колье, сиреневого тумана и зари над розовым морем. Безусловно пошлый, несамостоятельный, вторичный, стиль этот был, однако, просветлен и поднят неким индивидуальным выражением. В однообразных, тягучих песнях звенела струна души юной, чуткой и незащищенной, слышалось точное предчувствие какого-то краха, тоска предзнаменований. Молодого человека звали Александр Вертинский. Его песенки имели что-то сходное с «поэзами» старшего по возрасту Игоря Северянина. Песенки давали как бы минорный и сниженный вариант «Мороженого из сирени», «Златолиры» и других знаменитых циклов «салонного гения» 10-х годов. И чудо преображения было сходным. Ведь Игорю Северянину нельзя было бы отказать не просто в поэтическом даре, но в большом и самобытном таланте. Недаром и К. Чуковский, этот неуемный борец со «вторым сортом», писал о «фешенебельном ... льве сезона»:

«И не странно ли, не изумительно ли, что все же, несмотря ни на что, его стих так волнующе-сладостен! Дух дышит, где хочет, и вот под вульгарной личиной сноба сильный и властный поэт. Бог дал ему, ни с того ни с сего, такую певучую силу, которая, словно река, подхватит тебя и несет... Все, что увидит или почувствует, у него претворяется в музыку, и даже эти коляски, кабриолеты, кареты,— ведь каждая в его стихе звучит по-своему, имеет свой собственный ритм, свой собственный стихотворный напев...» [33]

---

[33] *К. Чуковский.* Собр. соч. в 6-ти т., т. 6. М., 1969, стр. 205.

И, действительно, «несмотря ни на что», творец томных звуков:

Я в комфортабельной карете на эллипсических рессорах
Люблю заехать в златополдень на чашку чая в женоклуб...

— все же имел право, а не только безумную дерзость, назвать свою тоненькую книжку выпуска 1913 г. «Громкокипящий кубок» — словами из прозрачного стихотворения Ф. И. Тютчева.

В северянинских по лексике и ритму, но своих по настроению и тону песенках Александра Вертинского вставал образ женщины, молодой и прелестной, нежной и всегда печальной. Он был навеян Верой Холодной. Ей и посвящались скоро вошедшие в моду и ставшие знаменитыми «Лиловый негр», «Бал господен», «За кулисами», «Минуточка» и др. С титульной надписью «Королеве экрана Вере Холодной» были опубликованы и их ноты, что, конечно, еще прибавило славы героине, сделало еще более ярким ореол вокруг ее имени. А имя уже тоже превращалось в примету времени — того дня, тревожного, зыбкого и чреватого чем-то еще более грозным.

В «королеве» этих песенок, в героине «Разбитой жизни», «Жизни за жизнь», «Шахмат жизни», несмотря на всю эстетику бульвара, также — «несмотря ни на что», «вопреки всему»— проступают контуры иного женского характера, нежели тот, который был возведен на пьедестал модой 10-х годов. При всей ограниченности, при всей исторической обусловленности экранной «судьбы», «легенды» Веры Холодной, в ней слышатся дальние отзвуки больших тем и образов русской литературы.

Это образ лирический, женственный, внушающий к себе сочувствие. Это характер страдательный, слабый, противоречивый, но сохраняющий себя в испытаниях, а в падении гордый, замкнутый и печальный. Вера Холодная, какова она была и какой ее запечатлел киноаппарат,— окончательно прояснила смысл «сюжета», десятки раз воспроизведенного ею на экране,— смысл не только частный, временный, целиком привязанный к мифологии, вкусам и моде той эпохи, но и глубинный, традиционный.

При всей катастрофической сниженности драмы, при всем убожестве многих ее конфликтов и перипетий сюжет-обольщение все же дает последнюю, пусть и клишированную, и стертую, транскрипцию русского национального сюжета-судьбы.

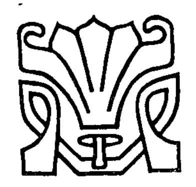
И. Перестиани писал о Вере Холодной: «Налет грусти всегда был ей свойствен. Она смеялась редко и смеялась невесело. Я ска-

зал бы, что на облике сравнительно юной Холодной лежал отпечаток той грусти, что свойственна нашей северной природе в дни ранней осени». «Простенькая Верочка», «милая Верочка», «неприхотливая», «скромная», «застенчивая»— такими характеристиками полны мемуары коллег-кинематографистов.

И в лице Веры Холодной, в постоянно печальных серых ее глазах, несмотря на «цыганистую» челку и густую тень век по тогдашней моде — не только соответствие эталонам «головок» и бульварных романов, но и выражение национального русского женского типа, лирического, неброского, тургеневского; некий последний оттиск нежных черт Натальи Николаевны Пушкиной.

Ни пышные манекены-итальянки Лида Борелли или Франческа Бертинни, ни трагически великолепная Аста Нильсен, увлекавшая добропорядочных бюргеров в водовороты, хороводы и бездны, ни француженка-вамп Мюзидора, ни даже своя Вера Каралли, слишком изысканная, слишком тонкая, слишком «на индивидуальный вкус», — никто не вызывал в зрителях такого узнавания, сопереживания и сочувствия, которые сразу завоевывала Вера Холодная. Слишком велика, слишком настоятельна была потребность в собственной героине экрана, в собственной русской кинозвезде.

И кинематограф выполнил этот заказ, создал свою первую и единственную кинозвезду, и она засияла «на полотняном небе», уже затягивающемся грозовыми тучами революции. В том же, что слава и легенда Веры Холодной пережили не только ее самое, но величайшие потрясения и катаклизмы века,— есть своя закономерность.



Вместо заключения

В своей статье 1926 г., названной «Кино — величайшее из искусств», А. В. Луначарский писал: «Беспрестанно повторяются вновь и вновь слова Владимира Ильича о том, что кино есть самое важное из искусств для современности.

Нетрудно расшифровать внутренний смысл этого суждения т. Ленина. Во-первых, из него следует, что он вообще считал искусство чем-то важным. И то обстоятельство, что среди других искусств он готов был отвести первое место кино, показывает, что в искусстве он ценил прежде всего его колоссальную агитационно-пропагандистскую силу. Искусство, образы, захватывающий сюжет, волнующие сочетания звуков, линий, красок — все это проникает даже в такое сознание, которое еще не подготовлено к более или менее абстрактному научно-образному пониманию» [1].

В ленинской программе культурного строительства, складывавшейся еще с 1900-х годов, кино отводилась огромная роль — это общеизвестно. Мы уже цитировали записанные Вл. Бонч-Бруевичем слова В. И. Ленина,

[1] «Самое важное из всех искусств». М., «Искусство», 1963, стр. 126.

полные уверенности в том, что массы овладеют кинематографом. Следует заметить, что эти слова были сказаны в 1907 г., на самой заре отечественного кинопроизводства, в годы полного засилия экрана зарубежными лентами. Необходимо отметить и то, что и лозунг: «кино — важнейшее из искусств» — был выдвинут руководителем молодого Советского государства в ту пору, когда революционное советское кино делало лишь самые первые свои шаги.

Отлично сознавая, каково качество художественных картин, оставленных частным предпринимательством новому зрителю, В. И. Ленин тем не менее предлагает свою знаменитую пропорцию для каждой программы кинопредставления: «а) увеселительные картины, специально для рекламы и дохода (конечно, без похабщины и контрреволюции) и б) под фирмой «из жизни народов всех стран» — картины специально пропагандистского содержания...» [2]

История бурного развития массовых искусств и массовой коммуникации в XX в. подтвердила прозорливость и широту ленинского взгляда на кинематограф.

В свете сегодняшнего дня узким и старомодным кажется сугубо эстетический внутрихудожественный подход к явлениям раннего экрана. Старомодным выглядит и давний спор, искусство ли кино. В наши дни само понятие об искусстве неизмеримо расширилось. «Технические» искусства, которым долго отказывали в признании, прочно утвердились в художественной жизни XX столетия. Вслед за десятой музой — кино — принята на Парнас одиннадцатая муза — ТВ. Судьбы художеств оказываются впрямую связанными с научно-техническим прогрессом. «Голубой экран» ТВ становится бесповоротно цветным, постоянно увеличивается в размере. На пороге кассетное кино, голография. На Западе заговорили даже о новой «телевизионной», «визуальной цивилизации», которая должна сменить старую «вербальную», «гуттенберговскую», «книжную». Так или иначе — роль зрелищных, экранных искусств постоянно, неуклонно и стремительно растет. Стремительно растет и их аудитория. Обратим внимание на следующую прогрессию. Театральный спектакль — древнейшее зрелище — испокон веков считался самым публичным искусством. В наши дни, как показывает статистика, профессиональные театры СССР в течение сезона посещает девяносто миллионов. Кинофильм, прошедший с кассовым успехом, смотрят, как свидетельствует статистика проката, шестьдесят-семьдесят миллионов за полгода. Фильм или спектакль по телевидению смотрят на домашних экранах восемьдесят миллионов человек

---

[2] «Самое важное из всех искусств», стр. 37.

одновременно. Само это нарастание массовости зрелища обязывает к пересмотру некоторых устаревших взглядов на художественные явления, пользующиеся массовым успехом и популярностью. Действительно, исходя из критериев только лишь искусствоведческих, согласно привычным эстетическим оценкам, большинство фильмов, рассмотренных выше, не обладает художественной ценностью и поэтому заслуживает лишь внимания архивариусов да еще как предыстория искусства — такой взгляд долго бытовал.

И насколько выигрывают в наших глазах те первые русские зрители, которые сумели провидеть в новом зрелище, еще непонятном в перспективах своих и потенциях, «демократический театр будущего», новое средство общения людей, «единым током объединяющее все человечество». Как дальновидны, как чутки были современники, угадавшие в кинематографе свидетельство наступления новой исторической эпохи.

А она уже стояла на пороге — эпоха общественных катаклизмов, схваток и взрывов. Кинематограф стал завоевывать бескрайние российские просторы в годы бурного подъема русского капитализма, синхронного со стремительным подъемом революционного движения. Это было время, когда судьбы народных масс стали главной проблемой всей мыслящей России, проблемой, поставленной временем с той остротой, какой не знала ранее русская интеллигенция, издавна и традиционно озабоченная судьбами народными. Вся культурная жизнь России на рубеже столетий и в первые десятилетия нашего века, возникновение новых и эволюция старых художественных течений, эстетическая борьба — внутренне подчинены решению вопроса о месте и назначении искусства в народной жизни, в жизни масс. Это подтверждается и такими «контръявлениями», как родившийся одновременно с кинематографом русский декаданс и поляризация искусства на «искусство для народа» и «искусство для избранных», наметившаяся уже в 90-е годы и особенно в смутное время между двумя революциями.

Как стремились мы показать в нашем обзоре, появление кинематографа в России вызвало реакцию многообразную и многозначную, породило множество несходных трактовок, оценок, размышлений. Однако в чем сходились решительно все — и страстно влюбленные, и отрицатели — в том, что кино есть всенародное, истинно массовое зрелище. Кинематографом увлекались и самые высокообразованные, умнейшие люди того времени, великие писатели, ученые, поэты. Первое чудо восприятия кинематографа в России — снятие роковой антиномии между «искусством для всех» и «искусством для себя», зрелищем «для толпы» и «для избранных», людская общность, стихийно возникшая в маленьких залах кинематографа.

Кинематографический образ, этот удивительный образ, создававшийся будто бы и не руками творца, но машиной-киноаппаратом, откинутый на пленку, размноженный, разосланный повсюду в железных коробках и вновь возникший на меловом пятне экрана, — оказывался безгранично просторным, вольным, емким, вмещающим в себя разнообразнейшие эмоции. Он был предельно прост и доступен всякому, вне зависимости от образовательного ценза, эстетической подготовки и личных пристрастий, он был как фотография, бесхитростно запечатлевающая каждый предмет или лицо. Он нес в себе и нечто ирреальное, фантастическое, иллюзорное — так воспринимали его натуры, склонные в игре ума, поэзии или мистике. Даже механистичность, часто так пугавшая впоследствии, не смутила простодушных, восторженных первозрителей кинематографа.

Может быть, они интуитивно чувствовали Марксову истину, что «Ахиллес невозможен в эпоху пороха и свинца» и что ни Леонардо да Винчи, ни Бенвенуто Челлини не родятся в век калечащего разделения труда. Так или иначе, но даже «чиканье» аппарата, даже «косой дождь» плохой проекции пришлись первым зрителям очень и очень по сердцу. А Александр Блок, при всей своей артистической ненависти к цивилизации (которую он считал и антиподом и извратителем культуры), говорил, что к «двигателю» и «ленте» ничто дурное не пристает. То есть нейтральность киноаппарата-«творца» виделась достоинством, а никак не ущербом.

Однако первые разочарования в кинематографе вызваны были именно содержанием лент. «Двигатель» и «лента» оказываются вовсе не безразличными к тому, что изображается на экране. Более того — «демократический театр будущего», как с грустью констатирует передовая интеллигенция, быстро попадает в лапы того самого «жабы-торгаша», который отравляет пошлостью здоровый и неиспорченный вкус народа. Кинематограф припадает к самому дурному, низменному литературному материалу. И размножается, вновь и вновь репродуцируется «визуальная беллетристика» экрана, кинематографическая лента все выносит и выносит на экран повторяющиеся, серийные, варьирующиеся сюжеты: сентиментальные истории, душераздирающие драмы, глупые комедии и фарсы. Но догадка о кинематографе как городском фольклоре оказалась верной. Действительно, в глубине серийных, трафаретных кинематографических сюжетов лежит давняя фольклорная основа, просматриваются «архетипы» русского национального искусства. Изучив сотни сюжетов 10-х годов, мы сумели обнаружить сюжет-эталон, на наш взгляд, определяющий, доминирующий в кинорепертуаре; его истоки традиционны, глубоки.

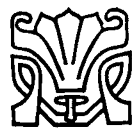
Анализ других типовых сюжетов экрана также, скорее всего, обнаружил бы их глубокие традиционные корни в лубке, раешнике, сыскном и авантюрном романе и далее в самых древних фольклорных жанрах, в их вечно живых и неотразимых образах и эмоциях. Таково человечество: оно удивительно устойчиво в своих привязанностях.

Конечно, исконная, традиционная основа лежит под толстым слоем актуальной бульварщины, визуальной беллетристики своего времени. Но в раннем фильме — этом любимом детище массового искусства и любимце массового зрителя — существуют на деле три слоя: натурный, т. е. непосредственное запечатление реальности; драматургия или конструкция, источником которой служит «бульвар»; глубинный слой народной традиции.

Произведение кино имеет особое свойство: его натурный слой обеспечивается кинокамерой, этой музой достоверности. Конгломерат фильма по сравнению с другими видами массовых искусств сложен из-за спонтанной, обеспечиваемой авторством камеры, документальности и реалистичности, из-за большой информативной насыщенности кадра подробностями живой действительности.

На страницах книги мы сделали попытку проанализировать все три слоя, три пласта раннего фильма. Были рассмотрены системы адаптации и снижения, которые действуют в литературе и в искусстве, превращая новаторские художественные достижения и первооткрытия в клише, трафареты, штампы расхожего и массового. Литература эпохи, при таком рассмотрении представала в виде длинной лестницы. Спускаясь по ней, можно прийти от высших шедевров к массовой штамповке, к серийным выпускам лубочных брошюр. На этом низшем уровне рождались первые кинематографические конструкции и сюжеты. И, как мы наблюдали, здесь же происходило преображение материала, здесь начиналось его просветление и возвышение. Оно парадоксально начиналось именно на этой нижней ступени нашей лестницы адаптации и спуска — как раз на той ступени, где под пластом бульварной драмы с ее мнимо современной проблемностью обнаруживался глубинный пласт: вековые каноны и архетипы легенды, сказки.

Русский кинематограф за первое десятилетие своего развития сложился в массовое искусство и сегодня являет собой для нас, людей позднейших поколений, четкую и законченную раннюю модель массового искусства в буржуазном обществе. Оно сложно, неоднозначно, не подлежит оценкам по шкале «хорошо» — «плохо», существует вопреки насмешкам и иронии «экспертов», противостоит многим утопическим интеллигентским представлениям о народном вкусе и запросах народа. По сути дела искусствоведение только еще ищет пути к этой неведомой земле, пути профессионального серьезного анализа.



Содержание

Нея Марковна Зоркая

На рубеже столетий

У истоков
массового искусства
в России
1900—1910 годов

Редактор издательства И. Г. Древлянская
Художник Н. В. Илларионова
Художественный редактор Т. П. Поленова
Художественно-технический редактор Т. А. Прусакова
Корректоры Е. Н. Белоусова,
В. А. Гейшин

Утверждено к печати
Институтом истории искусств
Министерства культуры СССР

Сдано в набор 3/IX 1975 г.
Подписано к печати 7/V 1976 г.
Формат 60×84[1]/16.
Усл. печ. л. 17,67. Уч.-изд. л. 19,4.
Бумага типографская № 1.
Тираж 10 000. Тип. зак. 2960. Т-09024.
Цена 1 р. 43 к.

Издательство «Наука». 103717 ГСП,
Москва, К-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография издательства «Наука». 121099,
Москва, Г-99, Шубинский пер., 10.